

# Le fonds d'affiches de la Maison de Jules Verne à Amiens

Charlotte Sicard

▶ **To cite this version:**

Charlotte Sicard. Le fonds d'affiches de la Maison de Jules Verne à Amiens. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02872829

**HAL Id: dumas-02872829**

**https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02872829**

Submitted on 17 Jun 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE

Charlotte SICARD

# Le fonds d'affiches de la Maison de Jules Verne à Amiens

**Etude**

## Mémoire

**Master 2 Histoire de l'art**

**Sous la direction de M. Nicholas-Henri Zmelty**

**Août 2019**

***Remerciements***

Je remercie mon directeur de recherche, Monsieur Nicholas-Henri Zmelty, professeur d'Histoire de l'art à l'Université de Picardie Jules Verne, qui m'a guidée et accompagnée vers ce sujet pour lequel j'ai développé un grand intérêt.
Je remercie Monsieur Sinoquet pour m'avoir donné l'opportunité de réaliser mon stage de Master à la Bibliothèque Louis Aragon d'Amiens, afin d'étudier les affiches conservées dans les réserves, d'avoir répondu à mes nombreuses interrogations et fait partager ses connaissances sur la Collection Jules Verne.
Je remercie également le personnel de la Bibliothèque Louis Aragon pour leur sympathie et leur aide apportée me permettant d'approfondir mes recherches.
Je tiens enfin à remercier mes proches.

# Sommaire

**Introduction** ..... **7**

**I- Les affiches des éditions Hetzel** ..... **19**

**1- Les premières publicités sur Jules Verne** ..... **19**

A- La collaboration entre deux hommes de lettres ..... 19

B- Le pouvoir de l'affiche, un véritable atout commercial ..... 22

**2- L'affiche de librairie, de l'unité à la diversité** ..... **24**

A- La symbiose entre la lettre et l'image ..... 24

B- La lettre, vectrice d'informations ..... 25

C- Une typographie expressive ..... 27

**3- Les artistes, acteurs de la publicité** ..... **30**

A- Léon Benett ..... 31

B- Charles Émile Matthis ..... 33

C- Georges Roux ..... 34

D- Jean Geoffroy ..... 35

E- Defendi Semeghini ..... 36

**4- L'illustration au service de la promotion** ..... **37**

A- La jeunesse, le public ciblé ..... 37

B- L'univers de Jules Verne ..... 47

**II- Les affiches de théâtre** ..... **58**

**1- Jules Verne et le théâtre** ..... **58**

A- La collaboration avec d'Ennery ..... 58

B- L'univers de Jules Verne sur les planches ..... 59

C- Le succès en France et à l'étranger ..... 62

**2- Des affiches de divertissement** ..... **64**

A. Le texte pour informer, l'illustration pour capter l'attention ..... 64

B. Des affiches de rue ..... 67

**3- La Belle époque des affichistes** ..... **72**

A- Emile Lévy ..... 73

B- Louis Galice ..... 74

C- Louis Charbonnier ..... 75

D- Gamba Pipein ..... 75

E- Jules Chéret ..... 77

F- Francisco Nicolas Tamagno ..... 77

G- Eugène Ogé ..... 78

**4- L'affiche comme une invitation au voyage** ..... **79**

A- Le Tour du monde en 80 jours ..... 79

B- Les Enfants du capitaine Grant ..... 90

C- Michel Strogoff ..... 94

D- D'autres spectacles ..... 104

**III- Les affiches de cinéma ..... 106**
**1- La reprise des œuvres de Jules Verne ..... 106**
A- Les débuts du cinéma vernien ..... 106
B- Entre adaptation et simple inspiration ..... 108
**2- La publicité autour de la sortie d'un film ..... 109**
A- Présenter le film ..... 109
B- Traduire l'atmosphère ..... 111
C- Une évolution dans les styles et les techniques ..... 113
**3- Des artistes publicitaires ..... 116**
A- Louis Rollet ..... 116
B- Bernard Lancy ..... 116
C- René Péron ..... 117
D- Boris Grinsson ..... 117
E- Jean Mascii ..... 118
F- Macario Gómez Quibus ..... 119
**4- Les *Voyages extraordinaires* à l'affiche ..... 121**
A- L'enfance du cinéma vernien ..... 121
B- Jules Verne à travers l'univers du cinéma parlant ..... 129
**Conclusion ..... 136**
**Bibliographie ..... 143**

# Introduction

Aujourd'hui encore l'œuvre de Jules Verne nourrit l'imaginaire collectif. À travers les diverses adaptations, sans avoir lu les récits du romancier nous connaissons ses histoires de voyageurs et d'explorateurs. C'est l'auteur français le plus traduit dans le monde. Ses récits destinés dans un premier temps à la jeunesse mêlent fantastique et fiction créant un genre nouveau. Par conséquent les affiches ont, au fil des années, confirmé un peu plus cet imaginaire et participé à une plus grande diffusion de son œuvre. Dès lors, elles accompagnent non seulement ses romans mais aussi l'ensemble des créations dérivées de son univers et développent ainsi une esthétique et une iconographie nouvelle.

Les premières affiches à faire la promotion des romans de Jules Verne sont celles de sa maison d'édition dans les années 1860. Les éditions Hetzel, créées par Pierre-Jules Hetzel, sont spécialisées dans la littérature de jeunesse et les histoires du romancier vont très vite devenir des lectures incontournables que la maison d'édition va publier jusqu'à la mort de l'écrivain. Ainsi, dans les années 1860 le nom de Jules Verne apparaît dans les affiches de librairie pour la promotion de ses nouveaux ouvrages. Pierre-Jules Hetzel, l'éditeur avait une idée bien précise de la valeur qu'il voulait donner à ses ouvrages : les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne sont des livres caractérisés par des cartonnages très précieux et dont le récit est agrémenté d'illustrations. Ces livres s'offraient à l'occasion des étrennes qui étaient les fêtes du début de l'année. C'est donc dans ce contexte que sont élaborées les affiches de librairie, permettant d'attirer l'œil des clients grâce à un langage universel, celui du dessin. À partir des années 1870, c'est au tour du théâtre de s'approprier l'œuvre de l'écrivain. En effet, le romancier et dramaturge Adolphe D'Ennery et Jules Verne vont transposer sur les planches les *Voyages extraordinaires* et ouvrir la voie à une longue série d'adaptations. Ainsi l'affiche va jouer un rôle majeur dans la programmation et la diffusion des représentations théâtrales, comme le dévoile les affiches pour le théâtre du Châtelet à Paris, en province avec Le Grand Théâtre de Lyon, mais également au-delà de l'hexagone. Les pièces sont bien souvent des reprises des trois célèbres œuvres de Jules Verne, *Les Enfants du capitaine Grant, Michel Strogoff* et bien évidemment *Le Tour du monde en 80 jours*. Quelques décennies plus tard, apparaissent les affiches

de cinéma qui feront redécouvrir au public l'œuvre de l'écrivain après sa mort. De nombreuses adaptations cinématographiques sont réalisées comme *Mathias Sandorf, Michel Strogoff, Vingt mille lieues sous les mers, L'Îles mystérieuse*… Enfin, d'autres affiches, dites « diverses » par la Maison de Jules Verne à Amiens font référence aux affiches qui ne peuvent être classées dans les parties précédentes. Ce sont les affiches publicitaires pour les produits dérivés, les expositions réalisées mais également tout ce qui concerne de près ou de loin l'univers de Jules Verne.

Ce sujet de recherche s'attache à un médium contemporain, qui se développe réellement au XIXe siècle et qui dans notre société actuelle est omniprésent. Le livre *150 ans de Publicité : collection du Musée des Arts Décoratifs*[1] écrit par Réjane Bargiel, nommée en 1986 conservateur au Musée de l'affiche, s'intéresse au support de prédilection de la publicité qui est dans un premier temps l'affiche. La publicité comporte des règles bien formulées, elle est un symbole de liberté d'expression mais en étant toutefois toujours bien contrôlée. C'est également l'art de l'éphémère par excellence. La publicité est le lieu où se croisent les tendances artistiques et les attentes d'une société. L'affiche interroge également le rapport entre art et publicité. Cet ouvrage retrace entre autres « la préhistoire de la publicité » qui dessine les prémices de la diffusion publicitaire. Au Moyen Âge déjà, les crieurs et les enseignes sont pour ainsi dire les ancêtres de l'affiche moderne, et permettent au tout début d'attirer l'attention d'une population bien souvent analphabète. Une nouvelle signalétique apparaît grâce aux enseignes qui peuvent être sculptées dans la pierre et le bois, créées à partir de pièces de ferronneries ou encore de tôles peintes. Les crieurs, quant à eux annoncent dans les villes les actes officiels émanant du roi, de l'Église ou des confréries. En 1669, le lieutenant de police délivre l'autorisation d'afficher : l'affichage est donc contrôlé. L'imprimeur, lui aussi pour l'affiche d'une autorité ou d'un particulier, doit obtenir une autorisation pour commencer l'impression. En 1722, la corporation des afficheurs s'organise de façon définitive, les afficheurs se distinguent, ils « ont à leur boutonnière une plaque de cuivre ». En 1789, la Révolution permet le développement de la communication au travers des discours de journaux, de pamphlets et de l'affichage. En 1791 un décret restreint les particuliers à faire imprimer

1 Réjane BARGIEL (dir.), *150 ans de Publicité : collection du Musée des Arts Décoratifs*, Paris, Les Arts Décoratifs, 2004

les affiches sur un papier de couleur. Avant la Révolution déjà les affiches dites profanes de théâtre étaient imprimées sur un papier de couleur. Le règlement de juillet 1740 interdit d'afficher sur les édifices publics et religieux. Le développement de l'affiche a surtout été permis grâce aux progrès techniques dans l'impression. En effet, la lithographie est inventée en 1798 par Senefelder mais ne deviendra exploitable que vers 1820 avec le principe de la répulsion entre l'eau et la graisse. Le lithographe travaille sur une pierre et dessine par conséquent à l'envers. Puis la feuille de papier est pressée sur la pierre avec une presse lithographique, et ainsi le dessin apparaît. D'autres innovations vont suivre, comme la technique de la « xylostéréo-chromie », pour obtenir, comme son nom l'indique, une affiche en couleurs. La production d'exemplaires tirés d'affiches augmente considérablement au fil des années. L'affiche est réglementée par un timbre fiscal. Il est collé après l'impression et oblitéré d'un cachet qui indique la date de pose. Les timbres ont un prix croissant qui dépend du format de l'affiche. Il existe plusieurs sociétés spécialisées dans l'affichage se partageant le monopole comme Dufayel, Bonnard-Bidault, la Société universelle d'affichage, Riché et Cie ou encore Morris. Ces sociétés peuvent recouvrir d'affiches la capitale et la banlieue en quelques heures seulement.

Le catalogue *L'affiche de librairie au XIXe siècle*, paru à l'occasion de l'exposition au Musée d'Orsay à Paris en 1987, également écrit par Réjane Bargiel[2] s'intéresse plus particulièrement au genre fondateur de l'affiche publicitaire. En effet, l'affiche illustrée se diffuse au moment où le marché du livre est en pleine expansion. Il convient alors de trouver des lecteurs pour ces livres aux prix relativement élevés comme ceux de la maison d'édition Hetzel. Les éditeurs créent alors une nouvelle technique de diffusion en fragmentant la vente en livraison et en informant le lecteur à travers la publicité.

L'affiche de librairie est avant tout destinée à être exposée l'intérieur des librairies ou des cabinets de lecture libres d'afficher et d'imprimer dans un système contrôlé comportant des autorisations et des censures. Les éditeurs peuvent imprimer sur un papier blanc, réservé alors aux affiches officielles mais la confusion est

[2] Réjane BARGIEL (dir.), *L'affiche de librairie au XIXe siècle*, cat. Expo. (Paris, Musée d'Orsay, 25 mai-30 août 1987), Paris, Réunion des Musées Nationaux, Les Dossiers du Musée d'Orsay 1987

impossible car elles ne sont apposées qu'à l'intérieur et comporte souvent la mention « Cette affiche ne peut être placardée qu'à l'intérieur ».

Réjane Bargiel aborde dans *150 ans de Publicité : collection du Musée des Arts Décoratifs* une autre catégorie d'affichage se rapportant aux événements culturels, aux spectacles et aux pièces de théâtre faisant l'objet de milliers d'affiches. Les distractions parisiennes, les théâtres, les cafés-concerts, les théâtres lyriques et les cirques se développent et l'affiche constitue un atout, elle permet d'annoncer la programmation et donne quelques fois une idée des installations et des décors présents. Il existe aussi des affiches dites « passe partout » où un cadre est laissé blanc pour permettre d'y coller dessus la programmation du soir. Quelques fois les artistes commandent leur portrait aux affichistes. Des simples éléments, objets ou attributs, permettent la reconnaissance immédiate des artistes comme l'écharpe rouge de Bruant par Toulouse-Lautrec et les gants noirs d'Yvette Guilbert. Les parisiens se passionnent pour les spectacles et les affiches envahissent l'espace urbain. Des supports s'intègrant dans la capitale comme les colonnes Morris mettent alors en avant ces affiches promotionnelles.

La thèse de doctorat de Nicholas-Henri Zmelty[3] évoque l'intérêt grandissant pour l'affiche illustrée, elle fait en effet, l'objet d'un véritable collectionnisme aux alentours de 1889. Sa grande diffusion par la presse nationale, par des marchands spécialisés et l'organisation d'expositions lui étant dédiés vont contribuer à cet engouement. L'affiche est à la mode et comme pour la peinture, des dessinateurs se distinguent de par leurs styles comme Jules Chéret, Georges de Feure, Eugène Grasset, Henri de Toulouse-Lautrec, Alfons Mucha, Paul Berton, Théophile-Alexandre Steinlen... Nous retrouvons ainsi ces artistes dans l'ouvrage *Le Salon des Cents : 1894-1900 : affiches d'artistes* de Jocelyne Van Deputte[4] et également la revue éclectique *La Plume* qui fait la promotion de la vie culturelle contemporaine et révélant par la même de nombreux artistes au grand public comme Alfons Mucha. L'affiche est le

[3] Nicholas-Henri ZMELTY, *L'affiche illustrée au temps de l'affichomanie*, 1889-1905, Paris, Mare & Martin, 2014, p.19

[4] Jocelyne VAN DEPUTTE, *Le Salon des Cent : 1894- 1900 : Affiches d'artistes*, Paris, Édition des Musées de la ville de Paris, 1994

témoin d'un dynamisme créatif qui envahit les villes et devient même un médium artistique.

Les ouvrages contenant des répertoires d'affiches comme *Histoire de l'affiche* de 2004[5], *Encyclopédie de l'affiche* de 2011[6] ou encore le catalogue d'exposition *L'Affiche illustrée à la Belle Époque : la collection Dutailly* de 2017[7] nous permettent d'entrevoir précisément l'état de la production d'affiches à partir de la fin du XIXe siècle. En effet, il semble judicieux rapprocher ces éléments aux fonds documentaires de la Maison de Jules Verne à Amiens pour mieux comprendre les caractéristiques d'une affiche. Ces observations permettent de définir la relation entre l'image et le texte avec une hiérarchisation des différents éléments ; la place du titre, des sous-titres, des informations introduites pour la compréhension et la diffusion du message, des caractères d'écritures, des couleurs, des ombres et des dégradés.

Le livre *L'affiche : fonction, langage, rhétorique* de Françoise Enel[8] s'intéresse plus particulièrement à l'esthétique développée sur ce support et analyse les mécanismes mis en place pour attirer l'œil. La publicité influence le consommateur afin de susciter chez lui un désir d'acquisition en mettant en cause sa sensibilité et ses aspirations.

Ce sujet de recherche nécessite toutefois une connaissance historique de la vie Jules Verne, ce célèbre écrivain né en 1828 à Nantes et décédé en 1905 à Amiens. C'est sa rencontre avec l'éditeur Pierre-Jules Hetzel en 1862 qui le mène vers la reconnaissance, le succès populaire. Ainsi, connaître la chronologie de la vie de l'écrivain est fondamental puisque les affiches étudiées sont indissociables de sa production littéraire durant plusieurs décennies. Elles sont, pour celles réalisées de son vivant, directement en lien avec ses collaborations comme les affiches d'édition et quelques-unes de théâtre. Une multitude d'ouvrages retraçant et analysant la vie de Jules Verne ont été écrits tel que le *Guide Jules Verne* écrit en 2005 par Philippe Mellot

5 Josef et Shizuko MÜLLER-BROCKMANN, *Histoire de l'affiche*, Berlin, Paidon, 2004

6 Alain WEILL, *Encyclopédie de l'affiche*, Paris, Hazan, 2011

7 Nicholas-Henri ZMELTY, *L'affiche illustrée à la Belle Époque : la collection Dutailly*, cat. Expo. (Chaumont, Signe, 23 septembre 2017-8 janvier 2018) Chaumont, Signe, 2017

8 Françoise ENEL, *L'affiche fonction langage réthorique*, Tours, Maison Mame, 1973

et Jean-Marie Embs[9]. Comme son nom l'indique ce livre très complet s'intéresse à Jules Verne et à son univers ; il aborde les différents thèmes autour de la création de l'écrivain et liste les affiches produites pour les édition Hetzel, pour le théâtre et pour le cinéma.

De la même manière, pour contextualiser le sujet, les ouvrages *De Balzac à Jules Verne, un grand éditeur du XIXe siècle, P.-J. Hetzel*[10], *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs, P.-J Hetzel (Stahl)*[11], *Le projet Verne et le système Hetzel*[12] et également la correspondance entretenue de 1863 à 1886, évoquent la collaboration fructueuse entre deux hommes passionnés de lettre, Pierre-Jules Hetzel et Jules Verne. Tous ces écrits permettent de comprendre la philosophie et également la stratégie commerciale mise en place par l'éditeur pour qui « le dessin lui aussi est un langage »[13].

Concernant la production théâtrale de Jules Verne, les multiples catalogues d'expositions ainsi que les ouvrages *Le théâtre du Châtelet*[14] ou encore *Jules Verne et l'invention d'un théâtre-monde*[15] laissent entrevoir la reprise des *Voyages extraordinaires* au théâtre et la collaboration de Jules Verne avec le dramaturge Adolphe d'Ennery.

9 Philippe MELLOT et Jean-Marie EMBS, *Le Guide Jules Verne*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2005, p.47, 191, 214, 222

10 Marie CORDROC'H, *De Balzac à Jules Verne, un grand éditeur du XIXe siècle, P.-J. Hetzel*, Paris, Bibliothèque nationale, 1966

11 A. PARMENIE et C. DE LA CHAPELLE, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs, P.-J. Hetzel (Stahl)*, Paris, Albin Michel, 1953

12 Masataka ISHIBASHI, *Le projet Verne et le système Hetzel*, Amiens, Bibliothèque du Rocambole, 2014

13 Jean-Paul DEKISS, *Jules Verne l'enchanteur*, Paris, Félin, 2002, p.102

14 Sylvie de NUSSAC, *Le théâtre du Châtelet*, Paris, Assouline, 1995

15 Sylvie ROQUES, *Jules Verne et l'invention d'un théâtre-monde*, Paris, Classique Garnier, 2018

Enfin pour les films, *Le Guide Jules Verne*[16] fait l'inventaire des adaptations cinématographiques. Par ailleurs des articles tirés de la Revue Jules Verne[17] et de la Revue 303[18] abordent ce sujet en détail en comparant quelques fois les reprises.

Ainsi ces sources multiples garantissent une connaissance du contexte accompagnant la création des affiches et permettent de compléter les données sur la collection Jules Verne d'Amiens.

Les affiches appartiennent à une collection à l'origine privée, transmise depuis presque deux décennies à la ville d'Amiens, désireuse de valoriser son patrimoine local. Cette collection s'ajoute à la demeure d'une figure marquante pour la ville, un célèbre écrivain, puisque Jules Verne y a vécu 34 années, s'y est investi localement comme élu au conseil municipal en 1888 où il participera à la création du Cirque portant son nom depuis 2002.

En effet, Jules Verne s'installe à Amiens, dans la ville natale de sa femme, Honorine, en 1872. Bénéficiant d'une bonne situation géographique, entre le Crotoy le port dans lequel est amarré son bateau et Paris, pour ses affaires, mais dont il supporte mal l'agitation, l'écrivain trouve à Amiens une ville où il fait bon vivre. Ainsi Jules Verne résidera en tant que locataire durant 18 ans, de 1882 à 1900, dans l'hôtel particulier située au 2 rue Charles-Dubois dans le quartier bourgeois d'Henriville. Pour l'écrivain qui est au sommet de sa gloire, la « maison à la tour » est un symbole de sa réussite sociale. Elle lui permet de recevoir des journalistes lors d'interview pour la presse française et également anglophone afin de parler de son travail, de son succès et de son écriture. En 1900 il réintègre la maison dont il est propriétaire au 44 boulevard de Longueville à Amiens, une maison plus modeste mais plus fonctionnel qu'il occupera jusqu'à sa mort en 1905. Il est enterré au cimetière de La Madeleine au nord de la ville, parmi les grandes personnalités amiénoises, dans une tombe ornée de

16 Philippe MELLOT, Jean-Marie EMBS, *Le Guide Jules Verne*, *Op. cit*.

17 Gilles MENEGALDO, « Au prisme du cinéma hollywoodien », dans *Revue Jules Verne*, n°33-34 (Les Arts de la représentation), décembre 2011, p. 101-112

18 Jean DEMERLIAC, « Enfance du cinéma vernien (1895-1926) », dans *Revue 303*, hors série (Images de Jules Verne), n°134, 2014, p. 93-104

l'œuvre du sculpteur Albert Roze en marbre représentant Jules Verne brisant sa pierre tombale, levant le bras et regardant vers le ciel.

C'est en 1980 que la ville d'Amiens achète la « maison à la tour » de l'écrivain puis l'ouvre au public. La demeure est alors gérée le Centre de documentation Jules Verne. Après diverses négociations entre 1998 et 2000 la communauté d'agglomération d'Amiens Métropole fait l'acquisition de 20 000 documents originaux rassemblés par le collectionneur italien Piero Gondolo della Riva[19]. L'achat a nécessité un financement par la collectivité mais aussi par le ministère de la culture, le département et la région pour un montant de 25 millions de francs soit plus de 4 millions d'euros. Par souci de conservation la collection est alors déposée dans la Bibliothèque Louis Aragon d'Amiens, un établissement public et non pas auprès de l'association gérante de la maison de l'écrivain. L'acquisition d'une telle collection avait pour but premier de motiver une refondation muséographique de la Maison de Jules Verne, et préparer les commémorations du centenaire de la mort de l'écrivain en 2005. La maison fut ouverte de nouveau en mars 2006 après une réorganisation débutée en avril 2005. Depuis 2010 la Maison Jules Verne est gérée par les Bibliothèques d'Amiens Métropole.

Ainsi comme la Bibliothèque municipale de Nantes, la Bibliothèque municipale d'Amiens possède un fonds spécialisé consacré à Jules Verne conservant plusieurs milliers de documents de diverses natures tel que des livres, manuscrits, estampes, tableaux, images et des affiches, photographies. Le fonds Jules Verne Nantais, fut mis en place très tôt sous la conduite de Luce Courville, directrice de la Bibliothèque municipale de 1962 à 1987[20].

[19] Piero Gondolo della Riva est sans doute le plus grand collectionneur d'objets se référant à Jules Verne. Il est né à Coni en Italie en 1943 et est depuis 1994 vice-président de la Société Jules-Verne et du Centre international Jules-Verne.

[20] Clément Babu, *Conservation et valorisation des collections iconographiques du fonds Jules Verne*, bibliothèque municipale de Nantes, rapport de stage de Master, culture de l'écrit et de l'image, sous la direction d'Agnès Marcetteau et de Nicole Bériou, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, Université Lumière, Lyon, année universitaire 2008-2009, p.16

La Maison de Jules Verne d'Amiens sert de lieu d'exposition aux affiches présentées dans les différentes pièces, du jardin d'hiver au grenier **[fig.107 et fig.108]**. Les documents non exposés sont conservés dans les réserves de la Bibliothèque Louis Aragon au 50 Rue de la République à Amiens.

Les affiches sont conservées à plat ou dans des rouleaux, dans des meubles à tiroirs comme à Nantes mais également dans des boîtes Cauchard en carton, réalisées sur mesure. Ces documents ne sont en aucun cas pliés. Les plus grands formats sont collés sur une pièce de tissus pour les rendre plus résistants aux manipulations et la conservation. Sur la protection est mentionnée la catégorie dans laquelle l'affiche s'inscrit ; AH pour les affiches Hetzel, AT pour les affiches de théâtre, AC pour les affiches de cinéma et AD pour les affiches diverses. Elles sont classées par ordre alphabétiques suivant leurs formats. Ce système de classement va de la lettre A pour les plus petites affiches, faisant quelques dizaines de centimètres à la lettre G pour celles mesurant plusieurs mètres. De la même façon un numéro est attribué à chaque document lors de son entrée dans la collection pour l'ajouter à l'inventaire. Ainsi ces indications à propos de l'identification et la localisation des documents précisant la cote et le numéro d'inventaire sont mentionnées en annexe sur la dernière ligne des légendes pour les affiches de la collection Jules Verne. Ainsi, la Maison de Jules Verne recense au total mille quatre cent quarante-quatre affiches de toutes époques confondues[21].

L'affiche étant par essence un matériau éphémère, est fragile et sensible à la lumière. Ainsi, au sein de la Maison de Jules Verne, la plupart des affiches sont entoilées et une grande quantité exposée se révèle être des fac-similés[22], des copies conformes, notamment pour les plus rares et les plus prestigieuses telle que l'affiche américaine pour la pièce de théâtre *Michel Strogoff* à Boston vers 1881 **[fig.42]**, dont la lithographie originale appartenait à Jules Verne et était déjà exposée au-dessus de son bureau. Mais la réalisation d'un fac-similé pour une affiche exposée à la Maison de Jules Verne nécessite un décrochage, une numérisation et sa réalisation par un

[21] Des affiches illustrées et non illustrées.

[22] Ce procédé permet de préserver l'affiche du froissage et des déchirures, ainsi l'entoilage permet une meilleure tenue du papier.

imprimeur. Amiens Métropole peut réaliser des impressions mais certaines affiches dont les dimensions sont bien trop importantes nécessitent le travail d'un autre imprimeur représentant un certain coût et donc qui est par conséquent peu réalisé.

Ainsi cette étude repose sur un corpus d'œuvres sélectionnées en annexes, classées par thèmes : les affiches d'édition, de théâtre, de cinéma et diverse mais également d'autres documents regroupés en lien avec cette collection. Ce classement respecte un ordre chronologique à quelques exceptions près. En effet, en ce qui concerne les affiches de théâtre, les lithographies sont regroupées par titres de pièces afin de garantir une meilleure vision de l'iconographie utilisée pour chaque reprise des *Voyages extraordinaires*.

Les affiches sur l'œuvre de Jules Verne n'ont jamais fait l'objet d'étude. Nous les retrouvons couramment dans les catalogues d'exposition de la Maison de Jules Verne à Amiens ou encore dans ceux du Musée de Jules Verne de Nantes, la ville natale de l'écrivain. À Nantes, le *Catalogue du fonds Jules Verne*[23] répertorie les différents objets présents dans ses collections, incluant donc les affiches. Contrairement aux cartonnages des livres originaux des éditions Hetzel, recherchés par les collectionneurs et achetés à des prix très élevés, les affiches sont moins prestigieuses et convoitées même si, elles aussi, sont collectionnées. Les cartonnages ont fait l'objet de plusieurs livres contrairement aux affiches. Les artistes comme Alphonse de Neuville et Léon Benett, à l'origine des illustrations, ont aussi travaillé sur les affiches de librairie de l'éditeur Hetzel. De fait, nous remarquons des motifs similaires entre les illustrations des cartonnages et les affiches réalisées par la suite, pour l'éditeur Hetzel, le théâtre, le cinéma et pour les affiches diverses. Ainsi le globe terrestre, la mer souvent déchainée, les paysages exotiques, les créations techniques contemporaines comme le train, le dirigeable et d'autre objets ou engins issus de l'industrialisation sont couramment présents. C'est ce que montre l'ouvrage *Léon Benett, l'illustrateur de Jules Verne : Fonds Hetzel de la médiathèque de Sèvres*[24] où

[23] Luce COURVILLE et Françoise DECRE, *Catalogue du fonds Jules Verne*, Nantes, Bibliothèque Municipale, 1978, p.322-338

[24] MEDIATHEQUE DE SEVRES, *Léon Benett, l'illustrateur de Jules Verne : Fonds Hetzel de la médiathèque de Sèvres*, Sèvres, Médiathèque de Sèvres, 2015

les illustrations des cartonnages comportent bien souvent des points communs avec des affiches comme dans l'iconographie utilisée.

Aujourd'hui encore des associations comme la Société Jules Verne créée en 1935 est caractérisée par sa publication de bulletins et dont des collectionneurs passionnés et des spécialistes[25], préservent, valorisent et étudient l'œuvre de Jules Verne. Ainsi le site internet du Docteur et chercheur Zvi Har'El est une source d'informations majeures sur Jules Verne[26]. Ainsi le recensement de toutes les illustrations originales parues des *Voyages extraordinaires* permet d'enrichir la documentation et de réaliser des comparaisons dans l'iconographie développée avec les différentes affiches étudiées.

Avant l'achat en 2000, Piero Gondolo della Riva a inventorié une multitude d'éléments en rapport avec Jules Verne et notamment les affiches. Ainsi pour les affiches Hetzel qu'il a rassemblées, nous trouvons une brève description avec le nom de l'illustrateur, le titre de l'affiche, son année de création, son lieu d'édition, son éditeur, ses dimensions, son état et quelques fois, lorsqu'elle est connue, sa provenance. Ces descriptions générales sont par conséquent très précieuses et utiles pour ce travail de recherche.

Depuis 2017 ont eu lieu plusieurs ventes aux enchères à Drouot[27] de pièces exceptionnelles de la collection d'Éric Weissenberg, décédé en 2012, dont la maison était dédiée à l'univers de Jules Verne. Quelques affiches figuraient alors sur les catalogues des ventes comportant des commentaires sur la provenance, la rareté et sur l'iconographie empruntée de celles des éditions Hetzel et de théâtre. De plus, les ventes dévoilaient une sélection d'affiches de cinéma et d'affiches diverses relativement anciennes. Toutes ces informations sont par conséquent à mettre en corrélation avec les données de la Maison de Jules Verne, de plus elles permettent une vision d'ensemble sur d'autres affiches ne faisant pas partie de la collection d'Amiens.

[25] Nous pouvons citer : Daniel Compère, Volker Dehs, Piero Gondolo della Riva, Agnès Marcettau-Paul, Jean-Michel Margot…

[26] Voir : http://jv.gilead.org.il/rpaul/

[27] Les ventes de la collection dite du *Musée Weissenberg* depuis le 1er mars 2017.

Ainsi les affiches concernant Jules Verne ont jusqu'à présent été très peu étudiées[28], c'est pourquoi ce sujet a un véritable intérêt puisqu'il permet d'enrichir la connaissance sur une partie méconnue de la Collection Jules Verne d'Amiens.

Cette étude s'intéressera donc aux moyens mis en place à travers les affiches et ce, dans chaque domaine pour retranscrire, valoriser et diffuser le nom et l'œuvre de Jules Verne.

[28] Et comme vu précédemment les affiches de cinéma n'ont encore jamais fait l'objet d'une attention particulière.

# I- Les affiches des éditions Hetzel

## 1- Les premières publicités sur Jules Verne

Dans les collections Jules Verne d'Amiens, les affiches pour les étrennes sont les premières sources publicitaires autour du travail de Jules Verne. Elles témoignent d'une collaboration très fructueuse entre un éditeur emblématique du XIXe siècle, Pierre-Jules Hetzel, et un écrivain qui marquera son temps avec ses romans d'anticipation.

### A- La collaboration entre deux hommes de lettres

Au XIXe siècle, l'industrialisation a permis un développement considérable du monde du livre. Les nouvelles techniques et la mécanisation progressive ont fait baisser le coût de production des livres et donc du prix d'achat pour un public toujours grandissant. Avec la promulgation des lois sur l'éducation : comme l'enseignement primaire généralisé en France par la loi Guizot en 1833 parachevée par la loi Ferry en 1881[29], la lecture devient un loisir accessible à une grande majorité de la population française. Vers 1840 les éditeurs, qui font face à la concurrence des romans feuilletons disponibles dans les journaux, réalisent des collections bon marché. De grandes maisons d'édition sont fondées comme Calmann-Lévy, Hachette, Larousse ou Flammarion. Louis Hachette détient le monopole de l'édition scolaire avec des commandes du ministère de l'Instruction publique et très vite il va créer une collection, la « Bibliothèque des chemins de fer », caractérisée par des livres brochés ou reliés et ayant pour symbole une locomotive. En 1856, Louis Hachette invente la « Bibliothèque Rose illustrée »[30] qui impose son nom dans l'édition de jeunesse et en fait le plus grand concurrent de la maison d'édition Hetzel. Enfin, en 1914, la maison Hetzel est intégrée au groupe Hachette.

[29] Voir : http://classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/livre-industriel/03.htm

[30] *Ibid.*

La rencontre entre Jules Verne et Pierre-Jules Hetzel a eu lieu vers 1862 et a eu un impact sur leurs carrières respectives. Depuis 1845, l'idée de créer un périodique de qualité pour la jeunesse émergeait dans l'esprit de l'éditeur Pierre-Jules Hetzel. Il voyait là, l'occasion pour lui de s'occuper de la partie récréative et littéraire car Hetzel écrivait des romans mais sous un pseudonyme, celui de P.-J. Stahl. Il aurait confié à Jean Macé, son collaborateur et le fondateur de la Ligue de l'enseignement en 1866, la partie éducative. Cependant, ce périodique nécessitait une partie plus scientifique qui soulevait des interrogations quant à son écriture ; il fallait trouver un auteur pour ce que l'on peut appeler la vulgarisation scientifique destinée aux jeunes lecteurs.

C'est en 1862 que Jules Verne, âgé de 35 ans qui avait déjà une carrière d'écrivain derrière lui, mais sans réel succès, soumet un premier roman, intitulé *Voyage en l'air* à Hetzel, déjà refusé par quinze éditeurs. À la lecture du texte l'éditeur a probablement vu en cet homme le collaborateur rêvé pour le lancement de son périodique[31]. Le 24 décembre 1862, paraît le premier des cinquante-six récits de la collection *Voyages extraordinaires*, sous le titre de *Cinq semaines en ballon.* Par la suite un premier contrat est signé entre l'éditeur et l'écrivain, débutant cette longue collaboration qui se poursuivra sur plusieurs décennies : la Maison Hetzel éditera toute l'œuvre de Jules Verne, dont le nom figurera en tête de tous ses catalogues de librairie[32] jusqu'à la mort de ce dernier en 1905.

Pierre Jules Hetzel est né en 1814 dans une famille alsacienne. Il commence des études de droit à Paris qu'il abandonne pour entrer en tant que commis chez l'éditeur Paulin, rue de Seine, en 1835. La maison d'édition Hetzel est fondée en 1837 et installée à partir de 1860 au 18 rue Jacob à Paris. Elle connait un premier grand succès avec *Vie publique et privée des Animaux : études de mœurs contemporaines* publié en 1842. Ce tableau satirique de la société est illustré par Grandville et comporte des textes signés Balzac, Paul et Alfred de Musset, Charles Nodier, Louis Viardot et également Hetzel qui participe sous le nom de Stahl. En 1843, Hetzel crée une littérature de jeunesse en réunissant des textes dans la collection *Le Nouveau Magasin*

31 A. PARMENIE et C. DE LA CHAPELLE, *Op. cit.*, p.427

32 Marie CORDROC'H, *De Balzac à Jules Verne, un grand éditeur du XIXe siècle, P.-J. Hetzel*, Paris, Bibliothèque nationale, 1966, p.51

*des enfants* avec des auteurs comme Charles Nodier, Alexandre Dumas, Georges Sand[33]. La Maison Hetzel se spécialise dans la littérature pour la jeunesse, à une époque où le livre illustré pour enfant se démocratise car il est à la fois pédagogique et divertissant. Pierre-Jules Hetzel et Jean Macé créent ainsi une revue en 1864 : *Le Magasin d'éducation et de récréation* s'adressant aux enfants et aux adolescents. Hetzel durant toute sa carrière s'intéressera à la littérature en direction de la jeunesse qui constitue un large public :

> « Ses livres [Hetzel], d'une rare qualité littéraire, témoignent du souci de divertir les enfants en leur contant de belles histoires pour répondre à leur soif de rêve et de merveilleux, mais aussi du souci de les éduquer, de former leur caractère. »[34]

La collection *Voyages extraordinaires* élaborée par Hetzel à partir des romans et des nouvelles de Jules Verne constitue une littérature de jeunesse. Ceci s'explique par des formats spéciaux, propre à l'écrivain Jules Verne et aux célèbres cartonnages avec une reliure industrielle française rouge et or. De plus, ils sont illustrés avec soin par les artistes comme Édouard Riou et Léon Bennett. Ces cartonnages mettent en avant les choix esthétiques de Pierre-Jules Hetzel ; le livre est un objet prestigieux qu'il convient d'offrir. Au XIX$_{e}$ siècle apparaît le livre d'étrennes, appelé aussi livre de présent qui s'apparente à un cadeau pour la nouvelle année. Ce livre est caractérisé par sa grande qualité de papier, sa typographie très soignée, ses riches cartonnages et ses illustrations abondantes au fil du récit. Les cartonnages des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne aux formats grand in-8°[35] en volumes simples ou doubles s'inscrivent dans ce contexte d'étrennes.

[33] Réjane BARGIEL (dir.), *L'affiche de librairie au XIX$_{e}$ siècle*, *Op. cit.*, p.8-9

[34] France CANH-GRUYER, « Hetzel Jules, dit P.-J. Stahl (1814-1886) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 février 2018. URL : http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/hetzel-jules-dit-p-j-stahl/

[35] Un livre in-8°, écrit aussi in-octavo désigne un livre où la feuille imprimée a été pliée trois fois, donnant ainsi huit feuillets, soit seize pages.

## B- Le pouvoir de l'affiche, un véritable atout commercial

Pierre-Jules Hetzel comme son fils, Louis-Jules Hetzel qui lui succède après sa mort en 1888 à la tête de la maison d'édition, partageaient la même idée. Ils prônaient l'importance de la publicité autour des collections littéraires. Ainsi il fallait que l'image véhiculée à travers les affiches soit un véritable atout pour les ventes. La publicité pour la maison d'édition est assurée par l'affiche. Elle est avant tout d'un moyen d'information sur les nouveautés, incite à l'achat les spectateurs et par conséquent constitue un véritable facteur de développement des ventes.

Pierre-Jules Hetzel avait une stratégie éditoriale en fidélisant ses clients avec des nouveautés attrayantes et également une véritable stratégie publicitaire. En effet, à la fin de chaque année, les éditions Hetzel avaient pris pour habitude de publier des affiches annonçant les livres d'étrennes. Parmi ces affiches quelques-unes étaient consacrées presque exclusivement à l'œuvre de Jules Verne à travers la typographie et surtout l'illustration **[fig.14]**. Mais d'autres affiches évoquaient en plus des récits de Jules Verne, les différentes collections des éditions Hetzel destinées à la jeunesse. Ces dernières comportaient une fonction éducative et formatrice confirmée par l'iconographie utilisée **[fig.20]**. Au fil des décennies, la maison d'édition a sélectionné ses meilleurs artistes tel que Jean Geoffroy, Georges Roux et Defendi Semeghini, dont nous parlerons par la suite en détail, afin d'illustrer le célèbre slogan de Pierre-Jules Hetzel : « éducation et récréation ». Ainsi la production de ces affiches s'est déroulée sans interruption de 1875 à 1892 ; les premières affiches en couleur sont apparues pour les étrennes de 1878 et la dernière affiche parue date de 1908[36]. Pour certaines années, plusieurs types d'affiches pouvaient être tirées avec une illustration et une composition différente. De la même façon, quelques fois les lithographies étaient imprimées dans plusieurs versions ; avec des formats variés, en couleurs ou en noir et blanc.

Les lithographies des éditions Hetzel sont avant tout des affiches de librairie, destinées à être placées en intérieur. Certaines d'entre elles sont glissées dans des revues pour une plus grande visibilité de la part du public. La partie inférieure de la

[36] Jacqueline AYRAULT, *La maison de Jules Verne à Amiens : les mots, les images et les objets*, Amiens, Bibliothèques d'Amiens Métropole, 2006, p.40

lithographie indique les modalités de l'affichage pour ces affiches de librairie. Elles sont donc de petit format et échappent au droit du timbre en vigueur apposé sur les affiches extérieures. Elles sont placées du coté intérieur de la porte vitrée des librairies pour attirer le regard des passants et donc des potentiels acheteurs. L'affiche de librairie a une place toute particulière dans l'histoire de la publicité. Elle se développe grâce au commerce du livre romantique[37] et fait le lien entre le placard typographique et l'affiche illustrée de Chéret. Elle se diffuse au moment où le marché du livre est en pleine expansion. Il convient alors de trouver des lecteurs pour ces livres aux prix relativement élevés puisqu'il s'agit de livres pour les étrennes, des livres prestigieux à offrir. La construction de l'affiche de librairie peut ainsi prendre plusieurs formes pour faire la promotion des ouvrages, comme en témoigne la collection des affiches de la Maison de Jules Verne à Amiens.

[37] Réjane BARGIEL (dir.), *150 ans de Publicité : collection du Musée des Arts Décoratifs*, *Op. cit.*, p.20

## 2- L’affiche de librairie, de l’unité à la diversité

Nous comptons une cinquantaine d’affiches de librairie pour les éditions Hetzel dans la collection amiénoise, la première datant de 1868 et la dernière de 1908. Il paraît difficile de les étudier toutes en détail, donc un choix restrictif s’impose afin de comprendre les stratégies mises en place pour promouvoir l’œuvre de Jules Verne. Par conséquent, il convient d’étudier les affiches qui ont un intérêt majeur dans les collections de la Maison de Jules Verne à Amiens en considérant les critères suivant : la promotion et la valorisation de Jules Verne et ses romans dans la typographie et quelques fois dans l’image, le thème représenté, l’iconographie, la qualité esthétique, son originalité et le choix de l’artiste lorsqu’il est mentionné.

### A- La symbiose entre la lettre et l’image

L’affiche de l’éditeur Hetzel est composée de la lettre, un terme désignant le texte et également d’images dont les thèmes varient. Ces lithographies font appel à des éléments figuratifs, des personnages, des animaux, des objets et des décors mis en valeur par une bordure qui les encadre.

Les affiches de la collection sont très majoritairement imprimées au format à la française où le document est présenté dans le sens de la hauteur. La version au format à l’italienne qui dévoile le document, cette fois ci, dans le sens de la largeur, est néanmoins présente dans la collection. Ce format, utilisé à travers les petites affiches sans illustration de 1869 et 1870 ou encore pour l’affiche du jeu du *Tour du monde* créée en 1875 constituant un supplément à la *Revue des deux mondes* de 1893. Hormis ces quelques affiches, le format est toujours sensiblement le même : il y a des écarts de quelques centimètres, avec généralement entre 60 à 70 centimètres de hauteur et 45 à 55 centimètres de largeur.

Au XIXe siècle avec l’avènement de la société de consommation et l’ouverture des grands magasins, pour la vente des jouets d’enfants, des catalogues commerciaux et des affiches sont réalisées à l’occasion des étrennes. Dans ces affiches, le dessin tient très clairement une place majeure face au texte qui est très bref. En effet, il indique des informations simples, comme « jouet pour les étrennes » et le lieu de vente. Ces

indications, qui prennent la forme de grands titres aux caractères et aux couleurs très visibles, s'inscrivent généralement dans l'illustration. Pour les affiches de librairie la stratégie publicitaire mise en place est différente : puisqu'il s'agit d'annoncer les nouvelles publications un peu à la manière d'un catalogue, la partie accordée à la lettre est fondamentale et par conséquent la mise en page prend plusieurs formes. L'affiche de librairie contrairement au prospectus a recours à l'image en grand format et la place de cette dernière par rapport au texte varie pour chaque série d'affiches.

L'encadrement de l'image par le texte est un agencement que nous retrouvons tout au long de l'histoire de l'affiche de librairie. La lithographie des éditions Hetzel concernant les étrennes 1882 **[fig.14]** pour le roman *La Jangada* de Jules Verne reprend ce système : Le titre du roman est indiqué en bas de l'affiche, sous l'image et le pourtour fait le lien avec les collections. Ainsi l'image centrale attire le regard tandis que les informations détaillées entourent et mettent en valeur l'illustration. *A contrario*, le texte peut être inséré au milieu d'une image. Mais il est inscrit dans des cadres qui délimitent où commence le texte et où s'arrête l'illustration. Ce cadre peut prendre différentes formes, comme une étoile pour les étrennes 1881 **[fig.12]** ou un rectangle centré comparable à une bannière pour l'affiche des étrennes 1883 **[fig.16]**. Un autre agencement consiste à créer un dialogue entre le texte et l'image. L'énoncé est inclus dans la scène par des astuces graphiques. Cette combinaison permet d'insérer des informations délicatement afin de rendre plus agréable la vue de l'affiche dont le dessin devient lui-même un catalogue. Ainsi la lettre peut être inscrite dans le fond, dans le décor, sous la forme de pancartes, de banderoles, sur des objets comme des livres, ou encore, chose plus originale, dans la fumée d'un train **[fig.27]**. L'image prend une grande partie de l'affiche et capte plus facilement l'attention du passant devant la boutique car elle est attractive. Ainsi l'image est intégrée dans le texte et de la même façon, le texte s'intègre dans l'image.

## B- La lettre, vectrice d'informations

La lettre est très présente dans les affiches des éditions Hetzel, bien plus que dans les autres affiches du fonds de la Maison de Jules Verne à Amiens. Ceci s'explique

par le caractère démonstratif et explicatif de ces publicités qui révèlent les nouveautés, à chaque fois plus nombreuses.

Ainsi, ces lithographies énumèrent une quantité d'informations qui se rapportent à la vente des ouvrages. La lettre dévoile fréquemment des mots, des expressions et des termes qui se répètent sur le corpus d'affiches. Dans presque tous les cas, la lettre cite l'année des étrennes dont elle fait référence, le nom de l'édition « Hetzel » ou des éditeurs « J. Hetzel & Cie » ou encore, plus largement, « Collection Hetzel ». L'adresse de la maison d'édition, le 18 rue Jacob[38], est couramment cité à proximité du nom « Hetzel ». Sont également présents les noms des auteurs, des parutions, récentes ou parfois plus anciennes, les noms des artistes à l'origine des illustrations des ouvrages, les tarifs des différentes versions des livres (brochés, illustrés...) et ce qui se rapporte aux modalités de la livraison.

Le titre mentionnant les éditions Hetzel –ou même l'éditeur Hetzel– tient presque systématiquement une place centrale, en haut **[fig.12]**, au centre **[fig.21]** ou vers le bas **[fig.15]**. Le mot « étrennes » suivi de l'année est présent sur chaque publicité à l'exception de trois affiches qui ne comportent pas d'illustration. L'année des étrennes citée correspond à la nouvelle année, celle suivant l'année de création. Une signature témoigne généralement du nom de l'illustrateur de la lithographie ou de son pseudonyme mais dans certains cas il n'y a aucune signature et l'authentification demeure complexe. Vers la bordure inférieure de l'affiche, est souvent mentionné l'imprimerie ou le lithographe à l'origine de l'impression et plus rarement son adresse. Ainsi, plusieurs imprimeries collaborent avec les éditions Hetzel comme Ch. Lahure, Jules Bonaventure, Firmin Didot, G. Fischbach, Amand[39], S. Krakow, et l'imprimerie parisienne Robin. Très souvent, et généralement à gauche une phrase explique qu'il s'agit d'une affiche d'intérieur comme vu précédemment, avec différentes tournures : « Cette affiche ne pourra être apposée qu'à l'intérieur », « Cette affiche ne peut être apposée qu'à l'intérieur » et aussi « Affiche d'intérieur ». La présentation des œuvres de Jules Verne est généralement suivie par la mention « œuvres complètes ». Ceci

[38] L'éditeur Hetzel s'installe en 1859 au 18 rue Jacob, dans le 6° arrondissement à Paris.

[39] C'est l'imprimeur lithographe qui a le plus collaboré pour la production d'affiches. Il est actif à la fin du XIXe siècle et est installé à Amsterdam, voir : http://data.bnf.fr/14397548/amand_amsterdam/

s'explique par l'exclusivité de l'édition sur la production de l'écrivain, où par conséquent, au sein de la collection, toutes les œuvres de Jules Verne étaient publiées. Il y aussi la mention de la revue dans laquelle Jules Verne participait, existante depuis 1864 dans : *Le Magasin d'éducation et de récréation* avec le slogan « éducation et récréation » toujours mis en avant. Les œuvres de Jules Verne sont citées dans la catégorie « Voyages extraordinaires » en majuscules et couramment suivi de la mention « couronnés par l'Académie » ou encore « couronnés par l'Académie française » **[fig.15]**. En effet, dès juin 1867, l'Académie française couronne le *Magasin d'Éducation et de Récréation*, où Jules Verne a déjà fait paraître quelques romans, puis, lors de la séance du 8 août 1872, ce sont les *Voyages extraordinaires* dans leur ensemble qui obtiennent le même honneur et cette petite précision au sein de l'affiche constitue un atout en faveur de la maison d'édition.

### C- Une typographie expressive

Dans un premier temps la typographie désignait un procédé d'impression de caractère sur papier. Plus tard, elle relève également de l'art du dessin sur la lettre et à plus grande échelle sur la composition de la page, ou de l'affiche. Cette typographie constitue une part du graphisme émergeant au moment de la révolution industrielle et fait le lien entre le texte et l'image[40]. Les affiches de librairie des éditions Hetzel font appel à une typographie très expressive avec des titres mis en avant par un format imposant **[fig.19]**, des caractères en majuscules ou encore inscrit dans des formes remarquables : le texte s'incurve, dessine des formes ovales pour suivre les contours imposés par l'illustration **[fig.27]**.

Dans les affiches, il est courant de trouver des polices d'écritures multiples **[fig.21]**. Ces différences apportent une diversité qui rend le tout plus riche et par conséquent plus attractif. Selon Ségolène Le Men :

> « L'affiche en lithographie simule quelques fois l'effet de la typographie imprimée par la lithographie à la plume, mais en général son illustrateur tient

[40] Michel WLASSIKOFF, « Typographie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 mai 2018. URL : http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/typographie/

> lui-même le rôle du peintre en lettres, et confère à l'inscription un caractère artisanal et pictural en traçant […] au pinceau de grandes capitales très grasses aux contours peu arrondis »[41].

Ainsi l'illustrateur peut dessiner lui-même la lettre qu'il intègre à la composition ou privilégier l'utilisation de caractères de fantaisie comme avec des lettres ornées, ombrées, des lettres bâtons, gothiques et ordonnées avec une grande variété de corps et de graisses désignant la taille des caractères d'une même police d'écriture et l'épaisseur du trait de caractère.

Les affiches de librairie utilisent les grandes familles de caractères classifiées par le typographe Francis Thibaudeau en 1921. Il décrit les différents caractères ; l'Elzévir, avec son empattement triangulaire, le Didot comportant un empattement filiforme, l'Égyptien dont l'empattement est quadrangulaire et enfin le caractère Antique où l'empattement est absent[42]. Le caractère Didot, très employé pour les affiches d'Hetzel comme dans le titre de la lithographie crée en 1885 **[fig.5]**, est couramment utilisé pour les papiers qu'il faut lire instantanément car il est clair et donc très lisible, de plus, il se combine facilement avec d'autres. Ce caractère typographique créé à la fin du XVIII$^{e}$ siècle par Firmin Didot, qui a donné son nom à une imprimerie, est très largement utilisé à l'époque des affiches de librairies.

Par ailleurs, le recours à la couleur permet dans la lettre d'égayer la typographie. Cela accroît la puissance visuelle du titre pour contrebalancer celle de l'image. Le recours à la couleur pour la lettre s'explique par la tradition empruntée aux pages de titre des livres, inspirée des rubriques des manuscrits enluminés[43]. Dans les trois affiches de petits formats de 1869 et 1870 **[fig.2 à fig.4]** c'est au caractère typographique seul que revient la tâche d'interpeller le passant. L'absence d'illustration est complétée par un titre imposant annonçant la sortie littéraire de Jules Verne. Pour deux de ces affiches, le texte dévoilant l'œuvre de Jules Verne est écrit en rouge pour mettre en avant cette information. Ce système est comparable pour l'affiche

[41] Ségolène LE MEN, Réjane BARGIEL, *L'Affiche de librairie au XIX$^{e}$ siècle, Op. cit*., p.13

[42] Pierre DUPLAN, *Le langage de la typographie*, Gap, Atelier Perrousseaux, 2010, p.102

[43] Ségolène LE MEN, Réjane BARGIEL, *Op. cit*., p.15

des étrennes 1883 **[fig.15]**, dont la lithographie dévoile une double page illustrée. Le recours à la couleur rouge équilibre la place du texte face à l'illustration. La couleur possède naturellement une action hypnotisante et d'autant plus concernant rouge et le jaune comme le souligne l'affiche pour les étrennes 1886 **[fig.21]** où le titre écrit en rouge est inscrit dans un bandeau jaune. Cet effet créé par une simple combinaison de couleurs, confère un côté très dynamique à l'ensemble.

Ainsi, les moindres recoins de l'affiche sont exploités pour la promotion des ouvrages. La lettre investit le dessin pour à la fois transmettre l'information et rendre la lecture plus passionnante. Le dessin a la faculté d'attirer et d'interroger le regard. De plus il donne une souplesse au texte qui devient considérablement plus attractif lorsqu'il est inscrit dans des détails illustrés.

## 3- Les artistes, acteurs de la publicité

Hetzel porte un soin particulier à l'illustration, au même titre qu'à la mise en page, à l'impression, la reliure, au texte et la publicité autour de la vente. C'est pourquoi il s'entoure très vite d'illustrateurs talentueux. Les affiches réunissent un bon nombre de ces illustrateurs qui pour certains ont des spécialités, des domaines de prédilection en matière de représentation. Par ailleurs, il convient de faire sans cesse le lien entre les livres des éditions Hetzel et les affiches publicitaires qui s'en inspirent très largement. Les spécificités esthétiques de chaque artiste se reconnaissent parmi les affiches, cependant certaines lithographies ne sont pas signées et demeurent anonymes.

Au sein de la maison d'édition, des artistes sont particulièrement sollicités pour illustrer *Les Voyages extraordinaires* de Jules Verne. Quelques-uns de ces dessinateurs sont à l'origine des affiches publicitaires illustrées. C'est le cas pour les artistes Édouard Riou qui illustre trente et un titres, dont sept *Voyages extraordinaires* de 1866 à 1900, d'Hippolyte Léon Benet dit Benett qui illustre soixante-huit titres, dont vingt-six *Voyages extraordinaires* de 1874 à 1913 et d'Alexandre Georges Roux, dit Georges Roux, qui illustre soixante-sept titres, dont vingt-et-un *Voyages extraordinaires* de 1886 à 1914[44]. Selon l'administrateur de la Société Jules Verne, Robert Soubret :

> « Le choix d'un illustrateur par les éditeurs pour chaque roman, devait correspondre à un aspect particulier de son talent ou à son plan de travail pour la période concernée ; les archives Hetzel ne donnant pas d'indications précises sur le sujet. »[45]

Ainsi en suivant cette théorie la décision de choisir un artiste en particulier pour une affiche devait se faire en fonction du sujet emprunté qui coïncidait avec les thèmes de prédilection de l'illustrateur. Par ailleurs la commande devait correspondre aux disponibilités de l'artiste pour effectuer ce travail nécessitant un grand soin puisqu'il

[44] MEDIATHEQUE DE SEVRES, *Léon Benett, l'illustrateur de Jules Verne : Fonds Hetzel de la médiathèque de Sèvres*, Sèvres, Médiathèque de Sèvres, 2015, p.17

[45] *Ibid.*

s'agit de l'image de l'édition et que sa diffusion demeure relativement importante. En plus de ces trois artistes travaillant pour *Les Voyages extraordinaires*, Hetzel s'entoure d'autres illustrateurs, qui vont esthétiser sa production et donner une identité à sa maison d'édition. Dans le corpus d'affiches de la Maison de Jules Verne à Amiens, seule une affiche présente des illustrations de l'artiste Édouard Riou né en 1833 et décédé en 1900. Il s'agit de la lithographie créée pour les étrennes 1869 **[fig.1]**, où les illustrations d'Édouard Riou, tirées des romans des éditions Hetzel, sont agencées en vue de la promotion des ouvrages dont elles font référence, accompagnées d'autres illustrations de dessinateurs de l'édition. À *contrario*, certains artistes participent entièrement à la conception des affiches comme c'est le cas pour Charles Émile Matthis, Jean Geoffroy, Léon Benett, Defendi Semeghini, Georges Roux et plus rarement L. Becker, Comas et les graveurs L. Brossier et P. Vignaud dont nous savons peu de choses.

## A- Léon Benett

Léon Benett est sans aucun doute l'illustrateur le plus célèbre ayant travaillé pour Hetzel. Il né en 1839 et meurt en 1916. C'est à la fin des années 1860 qu'il est engagé par l'éditeur Hetzel pour une très longue collaboration. Il est le principal artiste à illustrer les livres d'étrennes de Jules Verne. Sa carrière de fonctionnaire colonial dans le passé lui a permis de créer une collection de croquis pris sur le vif en Asie, en Océanie et au Maghreb qu'il a rassemblé dans des carnets. Cette expérience va se révéler être un atout important dans la réalisation des paysages exotiques et après avoir travaillé sur quelques ouvrages il est incorporé au groupe d'illustrateurs de la collection des *Voyages extraordinaires* en 1872 à l'occasion de la publication du *Tour du monde en quatre-vingt jours*. La régularité des commandes, la rapidité d'exécution et l'accord d'un tarif très modeste - qui a découragé les illustrateurs comme Alphonse de Neuville, Émile Bayard, Eugène Froment, Paul Philippoteaux ou encore Édouard Riou- révèle en Benett le profil parfait de l'illustrateur productif et capable de répondre rapidement aux différentes commandes[46].

[46] Nicolas PETIT, « Éditeur exemplaire, modèle de père, héros de roman : figures d'Hetzel », dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 2000, tome 158, livraison 1, p.203. Disponible sur : www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_2000_num_158_1_451022

De la même façon qu'Hetzel entretenait une correspondance nourrie avec Jules Verne, l'éditeur échangeait de nombreux courriers avec Benett dans lesquels il donnait les textes des scènes à illustrer, qu'il argumentait de demandes et remarques spécifiques comme pour les physiques des personnages tel que la figure de Mathias Sandorf, le héros dans le livre du même nom. Jules Verne est quelques fois sollicité pour commenter les représentations qui agrémentent ses ouvrages, ainsi, pour le personnage de Mathias Sandorf, l'écrivain remet en question à travers sa correspondance avec l'éditeur, l'âge du personnage et ses caractéristiques morphologiques dans les dessins de Benett. On peut supposer que Pierre-Jules Hetzel et, *a fortiori* Jules Verne, avaient tout deux très largement leur mot à dire sur les illustrations des cartonnages. De la même manière l'éditeur Hetzel contrôlait attentivement les affiches annuelles des étrennes qui formaient l'image de la maison d'édition.

Les illustrations des cartonnages de cet artiste sont signées de son nom, Léon Benett ou L. Benett, un nom auquel il a ajouté un « t » à la fin pour donner une consonance plus anglo-saxonne. Léon Benett est l'illustrateur le plus représentatif de l'univers de Jules Verne et celui qui est le plus fidèle aux textes[47]. Il réalisait des dessins très détaillés, des décors complexes et conférait aux paysages une ambiance toute particulière. L'ensemble des feuillages, des troncs sculptés, des branches qui s'entremêlent s'accordait avec les descriptions complexes de Jules Verne. Dans ses illustrations, il utilise des variations de lumières, des contrastes, des contre-jours qui amplifient l'effet escompté en captant le regard sur cette nature abondante, luxuriante et exotique répondant aux goûts des lecteurs de cette seconde moitié du XIXe siècle. Toutes ces caractéristiques sont observables dans l'affiche pour les étrennes 1882 **[fig.14]**.

[47] MEDIATHEQUE DE SEVRES, *Op. cit.,* p.69

## B- Charles Émile Matthis

Charles Émile Matthis, né en 1838 et mort en 1893 est un peintre illustrateur, lithographe. Il est l'élève de Théodore Lix et d'Eugène Froment[48]. Dans le corpus deux affiches lui sont attribuées, il s'agit des lithographies réalisées en 1876 **[fig.6]** et en 1886 **[fig.22]**. Cependant, Charles Émile Matthis est à l'origine d'autres affiches publicitaires de la maison Hetzel, mais celles-ci sont moins en lien avec Jules Verne et font la promotion des albums Stahl, la collection rédigée par Hetzel. L'éditeur entretenait, semble-t-il, des liens professionnels et amicaux avec plusieurs de ses illustrateurs comme le montre l'extrait d'une lettre inédite, datée du 22 janvier 1877, de Hetzel à l'artiste Matthis au sujet de l'affiche d'étrennes pour 1877 ou 1878 qui fait la promotion des albums Stahl :

> « Mon cher Matthis, vous ne devez pas quand vous ne sentez pas d'enthousiasme pour une chose, insister pour me la faire adopter, surtout quand cette chose est de vous. On est toujours moins bon juge dans sa propre cause qu'un autre – moins impartial. Eh bien il m'arrive avec votre affiche ce que j'avais craint. On ne trouve pas qu'elle vaille de faire les frais énormes nécessité par l'emploi de ce que nous avons fait pour celle de l'an passé – et on rechigne beaucoup à l'accepter comme avant dans les journaux où il eût fallu la mettre. Elle n'est pas mal, mais elle n'est pas bien et ne justifie pas qu'on la traite de chose extraordinaire. De là mes incertitudes sur le nombre à tirer et sur la façon de la tirer soit avec une couleur soit avec deux, et il est bien probable que nous serons obligés d'en faire une affiche à envoyer seulement à nos libraires.
>
> Entendez-moi bien, je ne veux pas vous empêcher de la passer, vous le savez. Le dessin n'est pas mal, mais il n'est pas assez beau, assez intéressant pour justifier des frais de grand tirage, et pour être accepté par les journaux qui ne prendraient qu'une chose qui sortirait par ses qualités de l'ordinaire. Voilà mon cher grand ce qui vous explique ma décision. Nous allons faire, je crois, puisque vous n'êtes pas là quelques essais d'autre chose, d'un autre côté. Sinon nous renoncerons à nos encartages. Mais c'est contrariant. Les affaires n'iront pas d'elles-mêmes, et il eût fallu frapper quelques coups de plus et non quelques coups de moins pour susciter l'attention et réveiller le public. »[49]

Cette lettre très explicite, montre un éditeur raisonné, ayant un sens critique et commercial. La publicité doit véritablement servir et avoir une attractivité visuelle. Ici,

[48] Ségolène LE MEN, Réjane BARGIEL, *L'Affiche de librairie au XIXe siècle*, *Op. cit.*, p.40

[49] Lettre conservée à la Bibliothèque Nationale (département des Manuscrits) sous la cote Na fr 16978, f.78 et publiée dans Ségolène LE MEN, Réjane BARGIEL, *L'Affiche de librairie au XIXe siècle*, *Op. cit.*, p.38

la démonstration de la critique de l'éditeur Hetzel révèle un regard sincère et objectif sur la qualité du travail de Charles Émile Matthis qui ne remplit pas les conditions demandées.

## C- Georges Roux

George Roux, un autre illustrateur des *Voyages extraordinaires*, serait né en 1854[50] et mort en 1929. Il a été un élève d'Alexandre Cabanel et de Jean-Paul Laurens[51]. Georges Roux est à la fois un peintre d'histoire, de sujet naturaliste, de portrait et également un illustrateur ce qui fait de lui un personnage plein de ressources. Les premières affiches de George Roux sont créées après sa participation au Salon des artistes Français vers 1880. Dans la majorité de ses œuvres, il utilise des teintes pastel. Georges Roux réalise les dessins pour une vingtaine de *Voyages extraordinaires* comme *Phare du bout du monde* et *Sphinx des glaces*. Les dessins sont ensuite gravés par Émile Froment. Hetzel est le principal client de George Roux, même si ce dernier travaille également pour d'autres éditeurs. Il réalise les illustrations de quelques textes de Dumas pour les éditions le Vasseur, de Cervantès pour les éditions Jouvet et Cie et d'Alphonse Daudet pour les éditions Testard Charpentier[52]. Ses qualités de dessinateur lui valent même d'être désigné dans la presse de « Jules Verne du crayon à l'esprit encyclopédique »[53]. Il fait preuve d'une précision méticuleuse pour chaque dessin réalisé comme l'illustre l'affiche pour les étrennes 1886 **[fig.20]** qui dévoile une grande rigueur ou encore l'affiche pour les étrennes 1909 **[fig.29]** qui est une composition très bien étudiée et riche en détails. Il prendra d'ailleurs ses distances avec la peinture pour se consacrer davantage à l'illustration qui se révèle être une activité plus lucrative[54] .

[50] Et non en 1853 comme l'affirme le catalogue d'exposition sur l'artiste de Clément MARJORY et Mylène FRITCHI-ROUX selon http://data.bnf.fr/fr/11922970/george_roux/#allmanifs)

[51] Clément MARJORY et Mylène FRITCHI-ROUX, *George Roux (1853-1929) : peintre et illustrateur*, cat. Expo. (Béziers, Musée des beaux-arts, 15 décembre 2012-15 avril 2013), Béziers, Musée des beaux-arts, 2012, p.5

[52] *Ibid.*, p.18

[53] *Ibid.*, p.19

[54] *Ibid.*, p.25

## D- Jean Geoffroy

Jean Geoffroy né en 1853 et mort en 1924 est un illustrateur, peintre, aquarelliste et graveur. Il fait son apprentissage chez le lithographe Eugène Levasseur qui le présente à l'école des Beaux-arts et travaille pour les éditeurs Hetzel, Delagrave, Hachette et collabore à de multiples reprises avec des journaux illustrés[55]. En effet, à dix-huit ans, Jean Geoffroy quitte le Sud-ouest de la France pour s'installer à Paris. Il est engagé vers 1876 par Hetzel pour illustrer ses livres lui assurant ainsi un revenu régulier. À partir de 1880 il signe ses œuvres sous le pseudonyme « Geo »[56]. Jean Geoffroy a travaillé à de nombreuses reprises pour les affiches Hetzel. Elles sont reconnaissables par une touche réaliste qui éloigne sa création du simple dessin. Ceci s'explique par la production de l'artiste qui est avant tout connu pour ses peintures aux caractères très réalistes et aux sujets souvent tournés vers l'enfance. Jean Geoffroy est même désigné comme étant « le peintre de l'enfance »[57]. Tout au long de sa carrière, il représente des enfants dans diverses situations, en classe, en récréation ou des scènes familiales. Ce goût pour l'enfance lui vient très probablement de son arrivée à Paris, de l'époque où il loge chez un couple d'instituteurs, au-dessus d'une école. De là, il observe des enfants, un thème qui va considérablement l'inspirer, qu'il va développer et exploiter sous divers médiums. Le lien avec le monde de l'enfance se remarque très nettement à la vue du corpus de son œuvre et également dans les affiches de la Maison d'édition Hetzel comme en témoigne les lithographies pour les étrennes 1878 à 1882 **[fig.7 à fig.13]**. Dans ses affiches, les enfants sont figurés avec une peau relativement claire et des joues rosées. Ils sont studieux, concentrés voir même imperturbables. Jean Geoffroy est nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1897 et les autres œuvres de sa carrière sont bien souvent un témoignage de la misère de son époque. En effet, il crée des scènes de genre très réalistes, montrant la simplicité et l'humilité mais aussi le charme de l'enfance et son innocence.

55 Voir http://data.bnf.fr/12652517/jean_geoffroy/

56 Voir Laura NOESSER, « Geoffroy Henri jules jean - (1853-1924) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 mai 2018. URL : http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/henri-jules-jean-geoffroy/)

57 Serge CHASSAGNE, *Geoffroy, peintre de l'enfance*, cat. Expo. (Rouen, Musée national de l'Éducation, 2 mai-4 septembre 1984), Rouen, Musée national de l'Éducation, 1984

## E- Defendi Semeghini

Defendi Semeghini est un illustrateur d'origine italienne né en 1852 et mort en 1891[58]. Il dessine pour l'éditeur Hachette et sa *Bibliothèque rose* et collabore avec *L'Illustration* vers les années 1881 et 1883. Ces lithographies pour les éditions Hetzel sont réalisées à partir des années 1880 et montrent un traitement des sujets simplifié : ses figures sont esquissées par des traits noirs délimitant les contours. Les affiches des étrennes 1883 **[fig.16]**, 1885 **[fig.19]** et 1889 **[fig.23]** présentent un fond uniforme qui met en avant les personnages sans pour autant créer une hiérarchie. Les sujets forment des groupes qui animent le tout.

Les affiches des étrennes font appel à d'autres artistes plus méconnus comme L. Becker à l'origine d'une affiche composée d'un répertoire animalier, pour les étrennes 1884 **[fig.17]**. Cette lithographie témoigne d'une bonne maîtrise de la représentation animalière et un agencement réfléchi qui crée une composition très attractive.

L'illustrateur d'un nom incertain, peut-être « Comas » reste, lui aussi, un dessinateur mystérieux qui a réalisé sans doute une des plus célèbres affiches de la collection Jules Verne créée pour les étrennes 1889 **[fig.24]** puisque cette dernière a constitué l'image des *Bulletin de la société Jules Verne*.

Ainsi les nombreux illustrateurs à l'origine des affiches des éditions Hetzel développent une esthétique qui leur est propre, mais en tenant toutefois compte des choix de l'éditeur. Cette diversité dans le choix des artistes est à l'origine d'une pluralité dans les motifs et des styles représentées dans les multiples lithographies du corpus.

[58] Voir http://data.bnf.fr/15744593/defendi_semeghini/

## 4- L’illustration au service de la promotion

Après observation des affiches de librairie, deux grands axes dans le style des lithographies Hetzel sont identifiables ; les représentations de bambins et d’enfants de divers âges qui forment le lectorat principal de la maison d’édition et les représentations plus en lien avec Jules Verne et sa production littéraire. Ainsi les affiches font références à la clientèle ciblée qui n’est autre que la jeunesse et également au contenu même des livres de Jules Verne. Il y a donc un lien entre l’affiche et le client et également entre l’affiche et l’article proposé à la vente.

### A- La jeunesse, le public ciblé

La jeunesse est omniprésente dans les illustrations d’affiches et ce n’est pas étonnant puisqu’il s’agit d’une stratégie commerciale propre à la publicité : cibler l’acheteur ou plutôt ici la personne susceptible d’être intéressée par les ouvrages proposés à la vente. Bien entendu, les parents s’inscrivent dans cette stratégie ; ce sont eux les acheteurs car n’oublions pas que les livres d’étrennes s’offraient pour la nouvelle année et constituait un évènement attendu par les lecteurs.

La première affiche à rendre compte de la place de la jeunesse dans l’illustration est l’affiche en noir et blanc de Charles Émile Matthis pour les étrennes 1878 **[fig.6]**. Dans ce foisonnement de détails et de petits personnages il y a deux scènes bien distinctes, une avec des très jeunes enfants sur le haut de l’affiche et pour la partie inférieur, une autre scène avec des enfants plus âgés lors d’une récréation. Sur la partie supérieure, une banderole annonçant le magasin d’éducation et de récréation est soutenue par des très jeunes enfants suspendus en équilibre. Au centre un buste de fillette représentée dans une stature figée, est entourée d’une banderole avec l’énoncé « principaux écrivains, savants et artistes ». Elle tient, de ses mains tendues, deux ouvrages. De la même manière, sur la droite, un enfant tient un parchemin déplié sur lequel sont notés les nouveautés de l’édition dont la nouvelle parution de Jules Verne qui est *Michel Strogoff*. Sur la partie supérieure, des affiches sont placardées au mur et annoncent les livres de Stahl, de Jules Verne et des autres auteurs. La partie inférieure représente une scène de récréation où les enfants forment une farandole

autour d'un tronc gravé au nom de la collection Hetzel. Dans cette lithographie en noir et blanc, l'absence de couleur est contrebalancée par l'abondance des détails et par des textures et des modelés expressifs créés à l'aide de hachures comme dans la gravure.

L'affiche pour les étrennes 1878 dite « Les petits messieurs » **[fig.7]** dévoile comme son nom semble l'indiquer des enfants ayant des comportements d'adultes, habillés pour certains d'élégants costumes, de hauts-de-forme et de robes pour les fillettes. La scène centrale se déroule sûrement dans une bibliothèque comme l'indique une plaque ou dans une librairie comme le laisse penser les jeunes garçons placés derrière un comptoir où l'un d'entre eux répond aux demandes des potentiels clients. Derrières eux sont entreposés sur des étagères des ouvrages. L'architecture dans cette affiche apparaît invraisemblable, en effet, le décor fait la transition de petites scènes placées consécutivement sans réelle cohérence dans les proportions, la perspective, ou même la structure générale. Installé sur une échelle, à l'aide d'un plumeau, un enfant dépoussière une zone occupée par la lettre. Sur les marches de l'escalier, à gauche un enfant tient un papier avec les noms des œuvres de Jules Verne. Cet enfant légèrement enrobé qui semble plus âgé que les autres portent des lunettes rondes, un tambour et un bicorne, alors couvre-chef répandu et aussi symbole de l'Académie française pour insister sur le fait que les *Voyages extraordinaires* soient couronnés par l'Académie française. Un autre personnage se distingue dans cette foule. Il est habillé d'une fraise, d'un collant rouge, d'un vêtement noir ceinturés et imprimé de losanges pour le bas. Il soulève de son bras gauche une plume d'oie taillée et un porte-crayon en bronze en pierre noir et sanguine, utilisée pour le dessin. Un porte-documents est attaché dans son dos. Son accoutrement, son visage aux traits poupons et exagérément rougie sur les pommettes et son bonnet noir lui confère un physique proche de celui d'Arlequin, le célèbre personnage de la commedia dell'arte. Un personnage tient des jumelles tandis qu'un autre, vêtu d'un habit queue-de-pie, se penche sur un livre ouvert pour regarder à travers un binocle les nouveautés de la maison d'édition. Ce personnage pourrait très bien imiter l'attitude du passant face à une affiche d'étrenne dévoilant les nouveautés. Par ailleurs, le Musée Jules Verne à Nantes possède dans ses collections une version en couleur de l'affiche avant la lettre[59] sur laquelle ne subsiste que le nom

[59] Avant l'ajout de caractères typographiques.

des éditions et l'années d'étrennes : cette dernière n'est pas 1878 mais 1888. Il est donc possible que l'image de cette lithographie ai été réutilisée quelques années plus tard.

Le titre de l'affiche dite « La Fée des livres » **[fig.8]** désigne ce personnage central féminin, qui tient devant elle un livre grand format ouvert aux pages des volumes illustrés et des albums Stahl pour les étrennes 1879, elle tend à une jeune fille attentive un ouvrage. Les plumes, instruments d'écriture, dépassant du dos de cette figure centrale s'accordent avec son occupation puisqu'elle encourage la jeunesse à la lecture. Dans la partie inférieure un singe habillé, portant des lunettes esquisse un sourire à la vue du livre qu'il tient. Il est accompagné d'autres animaux curieux, eux aussi, comme les enfants. Au-dessus de la structure composant le fond de l'image sont placés dans chaque coins les statues de deux jeunes enfants assis dans la même position et dont les regards se croisent. Le premier sur la gauche tient une palette de peinture face à une toile pourtant manuscrite placée sur un chevalet tandis que le second, sur la droite, mime d'écrire à l'aide d'une plume sur un support lui aussi manuscrit. Ces statues font sans doute référence aux doubles qualités des livres de la maison Hetzel, qu'ils soient à la fois bien écrits et soigneusement illustrés. Le dessin est signé J. Geoffroy, de son nom complet, en bas à gauche contrairement à l'affiche de l'année suivante ne comportant aucune signature mais s'avérant être pourtant du même artiste, dont l'attribution est certifiée par un dessin préparatoire le mentionnant.

Dans les autres affiches développant le thème de la jeunesse, la couleur tient une place majeure puisqu'elle anime l'espace représenté pour créer une diversité visuelle. Pour les étrennes 1880 **[fig.9]**, l'artiste Jean Geoffroy a recours à des couleurs vives. En effet, le texte présentant la collection et les ouvrages est rédigé sur un tissus ou un papier dont la surface est imposante de couleur verte. Il est agrémenté d'un énorme clou comme pour signifier qu'il est placardé et est déchiré à un autre endroit par un enfant qui tient le récit de Stahl, *Les Histoires de mon parrain*. Les enfants se précipitent, se bousculent depuis la gauche en descendant des escaliers. L'un d'entre eux trébuche en faisant tomber des livres. Certains de ces écoliers tiennent des livres qui sont annotés des noms d'histoires et des auteurs des éditions Hetzel formant les grands classiques de la littérature de jeunesse. La représentation d'un livre indiquant le titre de l'ouvrage et le nom de son auteur est un procédé utilisé à de nombreuses reprises dans les affiches des éditions et particulièrement par l'artiste Geoffroy puis

par Semeghini. C'est un moyen habile de faire de la publicité pour un ouvrage qui est bien plus ludique que la lecture des longues listes exposant les prochaines parutions. Les enfants sont concentrés dans leurs lectures, cela montre l'effet positif de cette dernière sur leurs comportements. En effet, quelques fois ils se montrent agités et d'autres fois lorsqu'un livre est ouvert devant leurs yeux ils deviennent calmes et tout à fait concentrés.

Sur le dessin réalisé à la gouache **[fig.71]**, signé en bas à droite Geoffroy, nous reconnaissons l'organisation spatiale et le grand rideau visibles sur l'affiche finale. Cependant les couleurs sont bien différentes et des scènes représentées sous forme de médaillons ont disparues, sûrement jugées comme n'étant pas nécessaire à l'argumentation pour l'affiche finale. En effet, les quatre vignettes présentes sur ce rideau marron font référence soit aux personnages de Polichinelle soit à des marionnettes soit à un groupe de jeunes garçons ou encore à une fillette entourée de fleurs et dans la lithographie définitive ces illustrations disparaissent pour laisser davantage de place au texte annonçant les nouveautés.

Dans l'affiche dite « Voilà le facteur ! » **[fig.10]** des enfants entourent un jeune homme reconnaissable à son accoutrement vert et sa sacoche. C'est un facteur tendant un papier manuscrit. Les personnages au premier plan sont placés sous une arcade. À l'arrière, les deux calèches suggèrent qu'il s'agit d'une rue et derrière cela surement une librairie, élément qui expliquerait l'empressement de quelques personnages allant dans cette direction. Cette affiche dévoile l'impatience des enfants, et plus surprenant, des animaux dont les regards sont rivés sur ce facteur. Là encore le texte occupe une grande proportion de l'affiche, puisqu'il est présent sur presque tous les éléments du décor et également sur les livres tenus par les personnages.

L'année suivante, pour les étrennes 1881 **[fig.11]** l'artiste, qui signe sous le nom de Geo, représente des livres entre les mains des enfants, des plus petits comme des plus grands. Les textes explicatifs des collections sont inscrits dans le fond de la scène représentant une architecture avec une arcade. La mention de l'édition Hetzel est inscrite dans un blason trônant au-dessus des personnages. Une figure ailée, habillée de blanc et en lévitation, au centre, remet une auréole à une enfant dont les mains sont jointes, en prière. Cette représentation souligne la note inscrite dans l'affiche qui annonce que les *Voyages extraordinaires* de Jules Vernes sont

« Couronnés par l'Académie. » révélant un atout supplémentaire pour la promotion où le lecteur peut en apprécier la reconnaissance. De chaque côté des enfants sont placés dans des tribunes tandis que d'autres, se regroupent autour de la figure ailée avec pour certains des livres en mains. Les couleurs et les ombres crées par de fines hachures, les attitudes et les expressions des personnages donnent un aspect solennel à la scène qui semble prôner la lecture des éditions Hetzel.

Le dessin réalisé au fusain et pastel exploite **[fig.72]** déjà l'idée d'installer le jeune public dans des tribunes. Celles-ci s'apparentant à des loges et des balcons sur plusieurs étages comme dans un théâtre. En effet sous cet angle de vue sont visibles les loges et les sièges placés devant la scène, figurée par un rideau de scène identifiable par ses quelques traits et des touches de rouge. Les spectateurs qui remplissent ce décor sont esquissés en quelques traits et accompagné pour certain de papier qui pourrait être des programmes, et d'éventails pour les femmes, un objet de parure et accessoire des dames de la haute société. Le nom Hetzel écrit à l'arrière des sièges au premier plan confirme qu'il s'agit bel et bien d'un dessin pour les affiches de librairie. Cependant nous pouvons imaginer que cette composition n'a pas fait l'unanimité auprès du dessinateur ou de la maison d'édition puisque le sujet a considérablement été modifié pour l'affiche. Sans doute l'idée de mêler le thème du spectacle, du théâtre et les livres de jeunesse était inapproprié.

La photographie du dessin préparatoire **[fig.73],** de même que la lithographie en noir et blanc **[fig.74]** constituant l'épreuve originale partiellement avant la lettre de l'affiche des étrennes 1881 ont en commun avec ce dessin les tribunes d'enfants placés sur les deux côtés.

La même année, Geoffroy crée une affiche très différente. En effet, pour cette lithographie en bleu et sépia **[fig.12]** seul le fond se démarque de la composition qui est chromatiquement uniforme : une étoile centrale à fond blanc introduit la lettre présentant les sorties littéraires et sur cette étoile à cinq branches se développent des représentations d'enfants de divers âges s'intéressant aux ouvrages de l'édition. Une fois de plus les noms de Jules Verne, de Stahl et d'autres auteurs sont cités sur les couvertures des livres ouverts. L'âge des enfants varie ; vers le haut de l'étoile, ils sont nettement plus jeunes que vers le bas. Au sommet de l'étoile un enfant habillé comme un adulte tient un chapeau haut de forme dans sa main, il regarde dans notre direction et semble déclamer un discours. Les autres enfants, plus discrets sont soit absorbés par

leurs lectures ou curieux des lectures de leurs camarades. À droite, un garçon porte son regard vers l'enfant du sommet de l'étoile tandis qu'une petite fille délaisse sur le côté ses jouets, une poupée dans son landau. En dessous, un autre groupe d'enfants attire l'œil. Il s'agit d'un petit garçon, tentant de rattraper une petite fille qui tombe et emporte avec elle des livres. Dans cette illustration les figures d'enfants ont des proportions particulières, plus on va vers le sommet de l'image et plus les enfants paraissent petit en âge et aussi en proportion. L'étoile relie ces figures au texte de présentation des albums Stahl. Le fond est uniformément bleu, l'environnement est absent et seul la gravité figurée par la chute de la fillette est suggérée. Nous avons ici une simplification de l'affiche pour délivrer un message clair : les ouvrages des éditions Hetzel plaisent aux enfants.

La dernière affiche de Geoffroy pour les étrennes 1882 **[fig.13]** est comparable dans sa composition à la lithographie en couleur de l'années 1881 **[fig.11]**. Il y a, là encore, une figure centrale entourée d'enfants. Ici, ce personnage est un jeune garçon portant une plume d'oie dans son dos. Toutefois cette affiche existe dans une autre version ou la composition est exactement la même mais où le jeune garçon est simplement remplacé par une jeune fille portant également une plume d'oie[60]. Ainsi pour ces deux compositions, la figure centrale se tient debout derrière un livre ouvert présentant le *Magasin Illustré d'Éducation et de Récréation*. Ce jeune homme tend un livre à un enfant. En contrebas, sont représentés des enfants et des animaux qui s'intéressent de près ou de loin aux ouvrages. Dans la partie supérieure se développe une scène montrant des enfants plus jeunes tenant des livres ouverts au milieux d'outils propre à l'enseignement : le compas d'un côté et le globe terrestre de l'autre, illustrant le caractère éducatif de la maison d'édition.

Geoffroy, à l'origine de la plus grosse production d'affiches pour les éditions Hetzel réalise des affiches très détaillées où les ombres sont créées avec des petites hachures. Ces illustrations montrent un tempérament très ordonné et soigné avec des

[60] Voir la vente *Musée Weissenberg - Jules Verne, Mondes connus et inconnus (deuxième vente)*, Paris, Hôtel Drouot, jeudi 12 octobre 2017

enfants aux visages sérieux. D'autres artistes comme Defendi Semeghini adoptent une approche stylistique très différente.

Pour la première fois, l'affiche de Defendi Semeghini pour les étrennes 1883 **[fig.16]** laisse apparaître seulement un texte homogène encadré au milieu de l'image. Ce texte s'inscrit dans un bandeau à fond blanc entouré d'une composition picturale sur un fond vert. L'image représente des enfants qui tiennent les ouvrages de Jules Verne et d'auteurs des éditions Hetzel tel que *La Vie de polichinelle* par Octave Feuillet, *La collection de Mademoiselle Lili* de Stahl, *Rondes et chansons de l'enfance* de J. Froelich, *Histoire d'une bouchée de pain* de J. Macé, *Le Jardin d'acclimatation* par Grimard, *Les Contes* de Perrault avec les illustrations de G. Doré... Le nom de l'éditeur et son adresse sont mentionnés dans le globe terrestre, en bas de l'affiche. Les enfants, petits et grands sont concentrés dans leurs lectures et délaissent leurs occupations, leurs jouets, et leurs animaux comme le chat qui réclame sans succès de la nourriture devant sa gamelle sur le côté gauche. Au-dessus, un personnage ayant les caractéristiques physiques du polichinelle lit avec humour le livre *La Vie de polichinelle* d'Octave Feuillet. Sur la droite, un singe habillé d'une tenue bourgeoise et d'une fraise tenant des lunettes et le livre ouvert *Le jardin d'acclimatation,* est assis sur un tabouret devant les yeux grands ouverts des enfants placés autour de lui. Sur la partie supérieure, un groupe de personnages assis sur des bancs lisent des livres de grands formats. Sur la droite des piles de livres au proportions démesurées jonchent le sol devant un jeune homme qui tente d'en extraire un. Au-dessus un ballon est accroché à un piquet ; il porte le nom du premier roman de Jules Verne pour les édition Hetzel, *Cinq semaines en ballon* avec l'image du coq. L'image fait sans nul doute allusions aux œuvres littéraires et également l'éloge des qualités qu'engendre la lecture sur les enfants.

Dans l'affiche de L. Becker pour les étrennes 1884 **[fig.17]**, les personnages esquissés ne sont plus des enfants mais des animaux. L'affiche constitue une véritable animalerie avec des espèces variées. L'illustration remplit entièrement l'affiche et le texte se fond dans l'image. Les livres sont annoncés sur des prospectus placardés sur un assemblage de boîte en bois. Quelques animaux se tiennent de plusieurs façons dans le décor de cette scène surprenante. Ainsi ils prennent place sur ces structures, nichés pour des oiseaux ou encore au sol pour une grande variété d'animaux différent. Cet

ensemble de créatures composé, entre autres, de lapin, souris, renard, chat, pingouin, hibou, singe, grenouille ou de corbeau s'intéressent au prospectus qu'ils tiennent et parfois lisent. Ici les animaux remplacent les enfants ; ils ont des comportements humains, sont habillés parfois de veste, de robe ou de chapeau, et pour certains reprennent la bipédie humaine révélant ainsi leur anthropomorphisme. Ce sujet animalier est peu courant dans les éditions Hetzel. La vue de ce répertoire animalier laisse penser que l'artiste fait référence aux *Fables* de La Fontaine dépeignant des créatures humanisées.

L'affiche anonyme pour les étrennes 1885 **[fig.18]** semble assez singulière. Elle offre un nouveau style de composition où la lettre est placée sous une illustration qui est aérée, sans surcharge. La perspective introduite dans l'image offre un recul sur les éléments architecturaux et les personnages. De plus, l'esthétique floue dégage une impression de douceur. Le nom de l'éditeur et la date sont astucieusement mentionnés dans l'illustration sur des pancartes adossées à la façade d'une bâtisse provençale. Au centre de la composition, une foule d'enfants descend l'escalier de la maison de pierre en tenant des livres en l'air ou en les lisant. Le personnage adulte barbu qui sort lui aussi de la maison est semble-t-il l'éditeur Pierre-Jules Hetzel[61]. Chaque enfant ressort avec un livre en main sous le regard bienveillant de l'adulte. Dans cette illustration aux couleurs harmonieuses, la végétation grimpante orne la façade de la maison aux tons pastel. Ce tableau laisse imaginer une sortie d'écolier d'une belle journée printanière où respire la joie de vivre.

Le fond noir de l'affiche pour les étrennes 1885 dite « Boulevard des livres » **[fig.19]**, met en relief les personnages, les éléments et surtout les encadrés sur fond blanc, rose et bleu qui scandent le dessin en plusieurs scènes. Les enfants circulent dans une librairie imaginaire où les comptoirs sont créés à partir d'imposants in-folio. Dans la partie inférieure gauche, un petit groupe est installé sur ce qui pourrait ressembler à la terrasse d'un café, avec un verre rempli devant eux tout en étant concentrés dans leurs lectures. Au-dessus du bandeau étrennes deux garçons tirent tant bien que mal une charrette surchargée de livres. Nous remarquons que la population

[61] Christine CARRIER et Piero GONDOLO DELLA RIVA, *Jules Verne : le retour*, cat. Expo. (Amiens, Maison de la culture, 30 juin-16 septembre 2001), Amiens, Bibliothèques d'Amiens Métropole, 2001, p.100

variée tant en âges qu'en métiers représentés par leurs costumes. Nous observons ainsi des personnages s'apparentant notamment à un officier, un marin, un peintre et une nourrice. Ce panel de personnages est représentatif du public ciblé par la maison Hetzel pour l'acquisition des livres à offrir aux enfants.

En opposition, l'affiche de l'année suivante laisse apparaître un style plus scolaire où les enfants apparaissent dans une scène d'intérieure, une pièce réservée à la lecture. Cette affiche de Georges Roux pour les étrennes 1886 **[fig.20]** annonce la parution de *Mathias Sandorf*. Des enfants aux chevelures blondes sont absorbés par la lecture devant une architecture académique, très stricte, qui reprenant l'idée du temple et forme une bibliothèque bourgeoise. Une enfant remettant des livres dans cette bibliothèque en fait tomber quelques exemplaires. Sur la droite un caniche toiletté se tient assis devant le livre ouvert mentionnant l'ouvrage de Grandville édité en 1856, *Les Animaux peints par eux-mêmes*. Ce chien témoigne d'une petite note d'ironie, et d'un clin d'œil vis-à-vis du livre ouvert devant ses yeux, dans ce contexte très structuré où les enfants sont studieux et l'annonce des parutions est extrêmement ordonné. L'architecture reprenant la forme du temple avec des colonnes cannelés, des chapiteaux d'un style corinthien caractérisés par des feuilles d'acanthe et un fronton pourrait évoquer un temple du savoir.

De la même façon, l'affiche des étrennes 1886 **[fig.21]**, de Georges Roux également, peut illustrer la métaphore de l'arbre de la connaissance. Pour cette lithographie la lettre occupe la moitié droite de l'affiche tandis que sur la partie gauche des enfants se regroupent autour d'un grand arbre pour grimper sur ses branches afin de lire les ouvrages comme certains le font déjà, en toute tranquillité. Au premier plan, un groupe de fillettes, placé devant la barrière blanche se distingue des jeunes garçons du fond. Elles lisent les *Contes* de Perrault tandis qu'une petite fille, plus jeune et habillée d'une robe rouge nouée dans le dos regarde en direction de l'arbre ou peut-être même en direction de la pancarte qui mentionne le nom de l'éditeur placée exactement au centre de l'affiche. Des informations sont intégrées dans le dessin à travers les éléments matériels comme une pierre sur le côté gauche donnant les conditions d'envoi, un rondin de bois sur lequel une des fillettes est assise ou encore les livres aux couleurs vives placées au sol.

Nous avons connaissance d'une autre affiche également pour les étrennes 1886 **[fig.78]**, reprenant la même illustration de George Roux. Celle-ci met en avant la collection de « *la Bibliothèque de Mademoiselle Lili et de son cousin Lucien* », destinée davantage aux petites filles. Tandis que le dessin est sensiblement le même, le texte, cette fois ci absent du rondin de bois et de la pierre sur la partie inférieure, est entièrement différent de la première affiche. En effet, il fait référence aux ouvrages pour le premier et le second âge, des lecteurs sans aucun doute trop jeunes pour les *Voyages extraordinaires*. Néanmoins le nom Jules Verne reste présent sur la couverture d'un ouvrage soulevé par jeune garçon dans l'arbre, au même titre que le nom Stahl figuré sur un autre livre. Comme le démontre cette composition, le nom de l'écrivain est omniprésent dans les affiches des éditions Hetzel, même à travers uniquement un détail du dessin.

L'affiche créé à l'occasion des étrennes 1887 **[fig.22]** reprend trait pour trait celle parue dix ans auparavant, pour les étrennes 1877 **[fig.6].** Outre des dimensions légèrement différentes, le changement le plus remarquable entre ces deux affiches est le passage du noir et blanc à la couleur, donnant ainsi d'avantage vie à la joyeuse tribu d'enfants. Par ailleurs ces textes sont quelque peu modifiés aux besoins des nouvelles parutions : des enfants initialement disposés sont remplacés par des bandeaux de lettres pour équilibrer la proportion du texte et de l'illustration.

L'affiche pour les étrennes 1889 **[fig.23]** de Defendi Semeghini admet des ressemblances avec l'affiche du même artiste pour les étrennes 1883. En effet, l'image est composée d'un fond vert uniforme avec des jeunes personnages de toutes nationalités, de diverses couleurs de peau et habillés de vêtement typiques de chaque continent comme l'Amérique avec l'indien, l'Asie avec le kimono de la jeune fille... Le titre « Etrennes 1889 », qui placé sur la gauche du bandeau central, est caractérisé par une typographie stylisée avec une couleur rouge, des hachures et un contraste créé avec le noir. Les différents textes cataloguant les collections sont inscrits dans des blocs de tailles variables très légèrement colorés. Les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne sont présentés dans un de ces blocs sur la partie inférieure droite avec un titre gras et le nom de l'écrivain nettement visible. Les textes se superposent dans le dessin : certains personnages sont littéralement coupés par les bannières de texte à l'exception d'un groupe composé de deux personnages qui avancent, dont un en particulier tenant

une pile de livres qui recouvre légèrement le texte. Cet effet rend l'affiche plus vivante, et remet les personnages au premier plan, au même niveau que la lettre. Ces personnages, semblent illustrer un des romans principaux de Jules Verne, *Le Tour du monde en 80 jours* en reflétant la diversité des hommes et des femmes des pays traversés au cours du voyage du héros Phileas Fogg. Ainsi, cette fois ci, l'affiche aborde un peu plus l'univers de Jules Verne à travers une iconographie montrant à la fois des enfants et des personnages acteurs de ses romans.

## B- L'univers de Jules Verne

L'affiche constitue le témoignage de l'évolution de l'image de la marque. Elle se complexifie au fil du temps et Jules Verne prend une place de plus en plus importante dans l'image de la maison d'édition. L'écrivain connaît alors un véritable succès auprès de la jeunesse. Ce succès se traduit également dans l'iconographie développée autour de l'affiche : Dans un premier temps, avant les années 1870, son œuvre est présentée au milieu des œuvres des autres écrivains pour arriver dans les années 1890 et 1900 à des affiches qui mettent en avant sa production à travers des images qui font exclusivement écho à son univers. Les illustrations puisant leurs inspirations dans l'univers romanesque de Jules Verne, doivent avant tout « féconder l'imagination des lecteurs, fixer les traits des personnages, brosser des paysages tout en participant à l'enchantement des récits »[62].

Une des premières affiches de l'éditeur Hetzel illustre déjà l'importance de l'écrivain au sein de l'édition. La lithographie anonyme pour les étrennes 1869 **[fig.1]**, dévoile une mise en page composée de plusieurs illustrations d'ouvrages dont ceux de Riou qui composent les romans de Jules Verne. Ces illustrations d'ouvrages sont disposées symétriquement et présentent les livres disponibles à la vente. Parmi elles, en bas à gauche est disposée l'image de la couverture originale du livre de Jules Verne, *Les Enfant du capitaine Grant* paru en 1868 dessinée par l'artiste Édouard Riou. Il est également à l'origine du frontispice de *La Géographie illustrée de la France*, un

[62] Marius MALLET (dir.), *Jules Verne à Dinard*, cat. Expo. (Dinard, Palais des Arts, 24 juin-24 septembre 2000), Dinard, Mairie de Dinard, 2000, p.37

dictionnaire géographique écrit par Théophile Lavallée et Jules Verne, représentée sur la partie droite de l'affiche. La première image dévoilant *Les Enfant du capitaine Grant* montre un navire au centre d'un paysage terrestre pour le premier plan et marin pour le second plan. Le navire, dont une fumée noire s'échappe, est surmonté d'une mappemonde où les deux hémisphères sont inclus dans un quadrillage symbolisant les latitudes et les longitudes. Cette image décrit habilement le thème de ce roman d'aventure puisqu'il s'agit d'une expédition à la recherche des survivants d'un naufrage dont seul le degré de latitude est connu.

Les trois affiches créées entre 1869 et 1870, annonçant les nouvelles parutions de Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers* **[fig.2]**, *Autour de la lune* **[fig.3]** et *Histoire des grands voyages et des grands voyageurs* **[fig.4]** ne font pas appel à des illustrations. Ces affiches, ne faisant pas mention des étrennes comme toutes les autres, présentent également les romans du même auteur et citent sur le cadre décoratif le nom de l'éditeur et son adresse. Le tout est relativement simple et le titre du roman est à chaque fois mis en avant par sa taille et aussi par sa couleur, un rouge vif, pour deux exemplaires. Ce choix de couleur attire un peu plus le regard bien que l'illustration soit absente. Néanmoins ces affiches de petits formats, de 21 sur 29 centimètres témoignent d'une publicité consacrée exclusivement à l'auteur avant les années 1870. Rappelons que la collaboration entre l'écrivain et son éditeur a débuté en 1862, donc ces affiches constituent une publicité exclusive au début du succès de Jules Verne.

Dans l'affiche de L. Brossier et P. Vignaud créée en 1875 **[fig.5]**, le regard est directement attiré par ce cercle formé d'images, de vignettes numérotées et dont le centre est composé d'un planisphère entouré de l'inscription « Tour du monde en quatre-vingts jours » et « J. Verne ». Les quatre-vingts illustrations représentent les personnages et les moments marquants de l'aventure. Ce cercle détaille des portraits en bustes, en pieds, des groupes de personnages, des paysages naturels, industriels. La mention au sommet du cercle « Jeu du Tour du Monde » et les détails au niveau des vignettes « départ » et « arrivée » laissent entendre qu'il s'agit d'un jeu de l'oie où les images sont des cases. Ce type d'objet dérivé est courant et la Maison de Jules Verne en présente quelques exemplaires sous la forme de jeux avec une boîte et un plateau en carton lithographié en couleur et pliable, des personnages en plomb et des jetons. Le *Tour du monde en 80 jours* est le roman qui a le plus inspiré les fabricants de

produits dérivés avec les représentations de Phileas Fogg, le personnage principal et le thème sur le voyage imaginaire ou réel comme celui de la journaliste américaine Nellie Bly en 1889[63]. Par conséquent, cette affiche d'étrennes sert à la fois d'interface publicitaire et de plateau de jeu.

L'affiche des étrennes 1882 **[fig.14]** de Léon Benett mise davantage sur l'illustration. Celle-ci fait la promotion du livre *La Jangada*, publié en 1881. L'illustration prend une place centrale et est encadrée de texte. Le texte au-dessus de l'illustration présente les *Voyages extraordinaires*, ce titre est entouré de deux carrés aux angles qui mentionnent l'année de cette affiche d'étrennes, 1882. Sous l'illustration est cité le nom de l'éditeur au centre, surligné en orange et sur les côtés apparaît la promotion des autres productions de Jules Verne ainsi que les modalités d'achat. Sur l'illustration, le portrait de l'écrivain en noir et blanc inscrit dans un médaillon, est placé en hauteur. Ce portrait s'apparente aux célèbres tirages de Jules Verne par le photographe Nadar. Il s'agit à l'origine d'une gravure extraite du *Monde illustré* de 1880[64]. Dans l'illustration, le titre de l'ouvrage, *La Jangada*, et le nom du dessinateur, Léon Benett, sont mentionnés dans un demi-cercle encadré et surmonté des crocodiles figurés. Léon Benett est à la fois à l'origine de l'illustration de ce roman et également du dessin de l'affiche puisque ce dernier fait partie des images qui composent le roman de Jules Verne. L'illustration colorée, avec sa végétation luxuriante et cette plateforme installée sur l'eau caractérisée par des habitations attise indéniablement la curiosité. L'affiche fait en grande partie la promotion des œuvres de Jules Verne et l'image utilisée traduit le contexte du roman mis en avant où le terme *La jangada* fait référence à un immense radeau brésilien.

L'affiche pour les étrennes 1883 **[fig.15]**, également une création de l'illustrateur Benett dévoile des images issues de deux romans verniens. Il s'agit d'une lithographie en noir et blanc avec des touches de rouge mettant en avant les titres des livres, le nom de l'édition, de l'écrivain et de quelques romans. Le portrait de Jules

63 Jacqueline AYRAULT, *La maison de Jules Verne à Amiens : les mots, les images et les objets*, *Op. cit.*, p.63.

64 Bibliothèque Municipale d'Amiens, *Jules Verne Michel Strogoff*, cat. Expo. (Amiens, Bibliothèques d'Amiens Métropole, 29 mars-28 novembre 2004), Amiens, Bibliothèques d'Amiens Métropole, 2004, p.19

Verne est présent sous la forme d'un médaillon inscrit sur un papier de petite taille. Il s'agit du même portrait de l'écrivain que pour l'affiche précédente **[fig.14]**. Cette affiche fait la promotion des romans *L'Écoles des Robinsons* et *Le Rayon Vert*, les deux nouveautés des *Voyages extraordinaires* publiés en 1882 et illustrés par Léon Benett. Le dessin représente un livre ouvert aux doubles pages montrant des illustrations des deux romans. Les pages de ce livre sont encornées et soulignent un réalisme créé par les ombres et le mouvement du papier. Ce livre est posé sur d'autres livres fermés et accompagnés d'un feuillage qui s'apparente à une couronne entourant le nom de l'éditeur et son adresse. Une lettre issue de la correspondance entre l'éditeur et l'illustrateur évoque la création de cette affiche. L'éditeur joint à ce courrier une esquisse montrant un livre ouvert, sujet qu'il explique dans l'extrait d'une lettre de Pierre-Jules Hetzel à Léon Benet rédigée à Paris le 18 mai 1882 :

> « […] Ceci dit mon cher ami, poussez le Rayon vert et tâchez d'imaginer une affiche à deux compartiments qui pourraient servir à la fois et pour le Rayon vert et pour l'Ecole des Robinsons.
> C'est une composition à trouver coupée en deux parties dans sa longueur, ce serait peut-être plus original et il n'y aurait pas un ouvrage l'un au-dessus de l'autre.
> Voyez s'il y a moyen de faire quelque chose dans ce sens-là qui frappe l'œil et soit original. Je voudrais éviter qu'un des deux livres ait l'air d'être au-dessous de l'autre, d'être subordonné à l'autre. Supposez, comme je vous en donne l'aperçu dans le croquis ci-dessus, chacun des deux volumes, séparés et mis debout l'un à côté de l'autre, faites-nous un croquis de cela qui nous fasse voir que nous nous sommes bien compris. […] »[65]

Il y a là une volonté de la part de l'éditeur d'avoir une affiche construite sur un schéma bien défini, en effet, il donne des pistes que l'artiste doit suivre quant à l'agencement des éléments.

L'affiche pour les étrennes 1889 **[fig.24]** révèle l'imagination débordante de l'écrivain et l'originalité de ses romans de science-fiction et d'aventure. Elle représente Jules Verne assis devant son bureau où sont posés, son encrier, un globe terrestre, une lettre manuscrite, des livres et des étiquettes en papier portant les noms

[65] Lettre publiée dans François BENET, Marie-Annick BENET, Pascale BENET, *Léon Benett illustrateur*, Lardy, À la frontière, 2011, p.109

des héros de ces aventures. Derrière lui se dresse une bibliothèque où est affichée la date du 1er janvier 1889 ainsi qu'une pancarte accrochée dans le fond représentant une mappemonde. L'espace central cite les œuvres de Jules Verne. L'écrivain est entouré d'une représentation des personnages principaux de ses romans avec leurs noms indiqués en rouge en transparence sur le dessin. Ces personnages sont figurés dans un dégradé de gris tandis que Jules Verne et quelques éléments illustrés dans la partie inférieure de l'affiche conservent leurs couleurs pour dévoiler des scènes identifiables des *Voyages extraordinaires.*

Cette affiche donne à voir des machines dont quelques-unes inventées par Jules Verne faisant échos à l'industrialisation de la fin du XIXe siècle. Nous retrouvons sur la partie inférieure gauche une scène avec le canon d'acier de *Cinq cents millions de la Bégum* publié en 1879, juste au-dessus une scène de *Kéreban-le-têtu*, paru en 1883, et vers le centre, l'immense radeau tiré de *La Jangada*, paru en 1881. La partie inférieure droite dévoile l'éléphant des Indes appelé aussi Steam House qui reprend une illustration de Benett présente dans le roman *La Maison à vapeur* édité en 1880.

Au-dessus de l'image de l'auteur à son bureau est représenté l'arrivée de la fusée dans le roman de 1865, *De la Terre à la Lune*, révélant la même composition que les illustrations d'Henri de Montaut gravées par François Pannemaker. Sont également représentés divers engins volants, tirés pour celui tout à droite de l'illustration de Bennett du livre *Deux ans de vacances*, paru en 1888, de l'engin volant appelé L'Albatros provenant du roman *Robur le Conquérant* paru en 1886, et d'une montgolfière présente dans de multiples ouvrages de l'écrivain. Enfin, est illustrée la scène du condor enlevant Robert Grant du roman *Les Enfants du capitaine Grant* paru en 1868.

La lithographie en noir et blanc réalisée avant la lettre **[fig.75]** illustre déjà la volonté de l'artiste à représenter l'écrivain au beau milieu de ses héros, des objets et des scènes marquantes des *Voyages extraordinaires*. Des emplacements non dessinés au centre et au-dessus des personnages, laissent un espace considérable pour le texte. Par ailleurs quelques légères différences sont notables avec la version finale de l'affiche telle que l'absence de la date du 1er janvier 1889 sur la bibliothèque derrière le romancier, date ajoutée sur l'affiche pour suggérer un peu plus l'année des étrennes dont il est question. De plus sur l'affiche en couleur, les accessoires d'écritures comme les plumes et l'encrier sont déplacés et remplacés par des papiers et enfin, le chien devant Jean Passepartout a disparu pour laisser davantage d'espace à Jules Verne

autour de son bureau de travail. En revanche les deux lithographies sont signées dans la scène inférieur droite et les noms sont annotés en rouge à proximité de chaque personnage figuré pour les identifier simplement.

La signature présente sur la partie inférieure droite indique le nom de l'illustrateur : « Lomas (?), *Execut.* ». Toutefois ce nom est difficilement identifiable à cause d'un souci dans la différenciation des lettres et plusieurs hypothèses sont donc envisageables quant à l'orthographe du nom : Comas[66], Lomas[67] ou encore à Lomis[68]. Mais des recherches approfondies sur chacun de ces noms ne livrent pas de correspondance avec un artiste. Par conséquent son identité reste un mystère.

Ainsi, la lithographie une invitation aux *Voyages extraordinaires*. Elle dévoile toute l'étendue de l'imagination de l'écrivain. Un choix efficace puisque cette image a servi durant des décennies de couverture du Bulletin la Société Jules Verne et pour cause, la place centrale destinée au texte se prête parfaitement pour illustrer un ouvrage, ainsi c'est l'affiche la plus évocatrice de toute l'œuvre de Jules Verne. Du point de vue de la représentation, elle fait une synthèse riche et minutieuse de l'univers de Jules Verne à tel point que le spectateur ne sait plus où poser son regard.

L'affiche pour les étrennes 1890 **[fig.25]** signée Georges Roux[69] dite « au globe terrestre » illustre ce qui va devenir un symbole des *Voyages extraordinaires*. L'idée du globe est reprise par la suite à travers les cartonnages polychromes dit « au portrait collé »[70] ou encore « au globe doré ». En effet, dans les années 1890, les cartonnages utilisent la mappemonde, l'allégorie du voyage des héros de Jules Verne et faisant référence à son plus célèbre roman, *Le Tour du monde en 80 jours*. Ainsi cette affiche représente un immense globe terrestre dont la France tient une position centrale. Ce globe répertorie finement, tout comme les divers cartonnages de livres, le derrière de la charrette d'enfant, les voiles de la maquette de bateau, les ouvrages, les auteurs et les collections de la maison d'édition. Pendant que certains étudient, un petit

66 Selon l'inventaire de la Maison de Jules Verne d'Amiens réalisé par Piero Gondolo della Riva.

67 Selon http://www.collections.musee-bretagne.fr/ark:/83011/FLMjo223126

68 Selon la fiche détaillée de l'affiche de la 1ère vente aux enchère musée Weissenberg, le mercredi 1er mars 2017 à Drouot.

69 Et non pas de Semeghini comme l'établit le catalogue de la vente *L'Extraordinaire Collection Jules Verne* pour la vente du vendredi 9 octobre 2015 à Drouot.

70 Un cartonnage avec la photographie inclinée de l'auteur et au centre un globe terrestre.

garçon, accompagné de son chien, porte fièrement le drapeau français annoté des mots « Collection Hetzel » tandis qu'un autre cours sur le globe avec un livre de Jules Verne en sa possession. L'écrivain de science-fiction tient une place majeure dans cette publicité car cette dernière utilise des éléments prédominants de ses romans d'aventure. À l'arrière un homme tient un gouvernail et de l'autre côté un autre homme semble placé devant le hublot d'un sous-marin. Peut-être est-ce une référence au roman *Vingt-mille lieues sous les mers*, avec le sous-marin *Nautilus* et son commandant, le Capitaine Nemo. Aux pieds du personnage, dans l'obscurité qui renvoie à l'obscurité des fonds marins, nous pouvons discerner des tentacules, qui ne sont pas sans rappeler le céphalopode légendaire, la pieuvre géante. L'artiste à l'origine de cette fiche s'est inspiré directement du monde de Jules Verne…

L'affiche dite aussi « Le Cuirassé Hetzel » **[fig.26]** représente un vaisseau de guerre qui tire d'un canon des livres d'étrennes dans une épaisse fumée blanche. Face à ce cuirassé, une flottille d'enfants résiste à l'attaque en tentant de repêcher les ouvrages jetés à la mer. Les embarcations de ses enfants habillés en marins portent des noms faisant, là encore, référence au *Voyages extraordinaires* de Jules Verne en désignant les navires imaginaires tel que le « Nautilus », « Cynthia », « Chancellor », « Forward ». Le dernier emprunte son nom au célèbre ouvrage « Le Tour du monde ». Il s'agit sûrement d'interpeller les jeunes lecteurs qui connaissent l'univers des *Voyages extraordinaires* et comprennent les références en associant directement l'affiche à ces histoires qu'ils apprécient tant.

Pour les étrennes 1892 **[fig.27]**, George Roux crée une affiche se distinguant, de par son iconographie et son format vertical, de toutes les autres œuvres du corpus. Cette illustration caractérisée par un train en marche constitue un « supplément au numéro du 15 décembre 1891 de *La Revue des Deux Mondes* » comme indiqué au-dessus du cadre délimitant l'image. L'iconographie fait référence au monde de Jules Verne avec la locomotive, symbole de l'industrialisation par excellence, très présente dans son œuvre et évoquant surtout *Le Tour du monde en 80 jours* publié en 1872, soit 20 ans avant cette illustration. Ce train traverse un pont à arches, placardés des noms des sorties de la maison d'édition. De la même façon la locomotive et les wagons sont couverts des annonces des parutions, des ouvrages, et portent sur le côté le nom « collection Hetzel ». Le nom de l'éditeur est placé sur la locomotive et l'information

« étrennes 1892 » est mentionnée sur le pare-buffle. La vapeur, elle aussi, est agrémentée de texte et d'image d'enfants tenant des ouvrages. Les affiches de Georges Roux présentent une iconographie qui introduit les enfants dans le monde de Jules Verne comme celle de Defendi Semeghini pour les étrennes 1889 **[fig.23]** dévoilant des lecteurs comparables aux personnages du roman incontournable, *Le Tour du monde en 80 jours*.

L'affiche anonyme pour les étrennes 1894 **[fig.28]** s'inscrit également dans la revue. Il s'agit du « supplément au numéro du 15 décembre 1893 de la *Revue des Deux Mondes* » comme le montre l'indication sur le haut du cadre. Le format particulier de l'affiche, dit à l'italienne, impose une composition dans le sens de la largeur. Le nom de l'éditeur est inscrit dans un cercle central avec une typographie originale. L'illustration se développent tout autour et les noms des volumes en liens avec les images sont cités. L'illustration est ainsi composée de dix scènes esquissées en rouge présentant pour chacune un ouvrage des éditions Hetzel. Les titres sont mentionnés à l'aide d'une typographie originale puisque celle-ci change pour chaque ouvrage. L'illustration du roman de Jules Verne tient une place centrale, juste en dessous du nom de l'éditeur. Ce groupe dessiné montre une scène de *P'tit Bonhomme* paru en 1893, racontant l'ascension sociale d'un jeune orphelin irlandais démuni.

La dernière lithographie de la collection est créée par Georges Roux à l'occasion des étrennes 1909 **[fig.29]**, soit 4 ans après le décès de Jules Verne, mort en 1905. Cette affiche exploite une multitude d'éléments assimilables à l'univers de Jules Verne qui pour certains étaient déjà présents sur l'affiche pour les étrennes 1889 **[fig.24]**. L'affiche est dominée par un phare dont les faisceaux lumineux éclairent un paysage marin. Sur deux de ces faisceaux sont indiqués « Nouvelles publications étrennes 1909 » et « Œuvres complètes de Jules Verne » suivi du portrait de Jules Verne. Le texte sur la droite qui se superpose sur l'illustration cite tous les romans constituant *Les Voyages extraordinaires*. Sur la gauche sont présentés dans un bandeau blanc les autres ouvrages tandis qu'au centre une digue sert de support pour énoncer le titre « collection Hetzel ».

Cette affiche relate des évènements, des objets et des personnages issus de plusieurs romans de Jules Verne. L'image se divise en trois parties ; il y a les éléments terrestres pour la partie inférieure, tout ce qui se rattache à la mer pour la partie centrale

et vers le haut, les objets volants dans le ciel et même jusqu'à la Lune. Dans l'étendue d'eau des navires de diverses tailles et types sont représentés. La Jangada, le navire provenant du roman du même nom est figuré. Cet immense radeau déjà présenté sur l'affiche pour les étrennes 1882 **[fig.14]** est facilement reconnaissable car c'est une plateforme de bois sur laquelle sont construites des maisons. Sur la partie terrestre, l'éléphant reprend le même schéma esthétique que sur l'affiche pour les étrennes 1889 **[fig. 24]**. Il s'agit sans doute d'une illustration pour le roman *La Maison à vapeur*. Par ailleurs d'autres petites scènes s'ajoutent à l'image, montrant deux hommes portant des chapeaux hauts-de-forme en pleine discussion, un paysage polaire où un attelage de rennes tire une roulotte. Il s'agit du roman *César Cascabel*, paru en 1890. En dessous, navigue un homme solitaire sur une embarcation dans une zone tropicale. Sur le coin inférieur, une cordée d'hommes accompagnés d'une femme, escaladent des rochers avec en contrebas un volcan en éruption. Cette scène illustre le roman *Le Volcan d'or*, paru en 1906 à titre posthume.

La première ébauche pour l'affiche **[fig.76]** laisse transparaître les éléments qui sont visibles sur le dessin final. Ainsi l'illustration dévoile à travers quelques touches de couleurs un panorama côtier qui alterne entre la terre, clairement délimitée et parfois rocheuse, la mer fréquentée par des vaisseaux et le ciel obscur où se distingue la Lune. La ligne d'horizon dessine une courbe. Des zones sont très détaillées comme un bâtiment s'apparentant à un phare sur la partie inférieur gauche, deux figures esquissées dans un paysage rocheux dissimulé par la fumé d'un navire et plus haut, une fusée décollant en direction de la Lune.

Dans le second dessin original **[fig.77]**, Georges Roux met en scène l'idée du phare projetant des faisceaux lumineux où sont ingénieusement disposées les informations relatives aux livres d'étrennes et à leurs ventes. Là encore sont représentés une flotte de navires diverses voguant sur les eaux et quelques engins volants comme un ballon et une fusée dirigée vers la Lune. Des cadres vides sont réservés aux textes à ajouter pour les parutions. Ainsi le premier dessin très général donne le ton de l'affiche finale avec l'univers de l'écrivain, tandis que l'autre esquisse repense et conditionne le placement des éléments et l'utilisation de la métaphore de la lumière créée par le phare qui éclaire la connaissance.

Cette affiche montre une théâtralisation des scènes représentées. De plus elle constitue une véritable rétrospective graphique des créations de Jules Verne[71]. Même après sa mort, le nom de Jules Verne est synonyme de succès et la maison d'édition continue la promotion des romans de l'écrivains devenus pour une référence incontestable et incontournable en termes de littérature pour la jeunesse.

Comme nous avons pu le constater, les affiches peuvent faire référence au monde de Jules Verne par différents moyens de représentation : le texte avec la simple mention du nom d'un ouvrage de l'écrivain **[fig.2]**, la mise en évidence d'une illustration déjà présente dans un roman **[fig.14]**, l'illustration d'un jeu à travers les cases **[fig.5]** ou encore par une composition riche en détails imaginée par l'artiste et centrée sur l'œuvre de Jules Verne dévoilant les multiples facettes des *Voyages extraordinaires* **[fig.29]**.

Jules Verne traverse le XIX$_{e}$ siècle qui connaît de grands bouleversements sur tous les plans : scientifique, économique et social. L'ensemble de son œuvre va devenir un témoignage sur le monde qui naît avec à la fois ses vertus et ses contradictions[72]. Le nom d'Hetzel est rentré dans la postérité surtout grâce à sa collaboration avec Jules Verne et réciproquement le romancier a lui aussi bénéficié d'une large diffusion grâce à sa maison d'édition. Les affiches témoignent de cette collaboration puisque le nom de Jules Verne est omniprésent dans la publicité de l'éditeur. C'est l'écrivain qui a très largement contribué au succès de l'édition Hetzel, ceci explique l'existence d'affiches d'étrennes qui lui sont exclusivement dédiées.

Ainsi, comme nous avons pu le remarquer dans cette première partie, l'affiche des éditions Hetzel témoigne du succès grandissant d'un écrivain pour enfant. La maison d'édition, Pierre-Jules Hetzel, puis après sa mort, son fils, Louis-Jules Hetzel, accompagnés d'illustrateurs développent une iconographie qui interpelle les passants et donc les possibles clients. Les affiches ont très certainement eu un impact important

[71] Philippe MELLOT et Jean-Marie EMBS, *Le Guide Jules Verne, Op. cit.*, p.190

[72] Marius MALLET (dir.), *Op. cit.*, p.48

sur le désir de lecture de la jeunesse de l'époque, et donc ont participé à l'intérêt culturel et littéraire sur plusieurs générations.

La mise en page des lithographies crée un dialogue entre l'image et le texte. À une typographie très étudiée et originale s'ajoute des illustrations qui, dans la plupart des cas, racontent une histoire. Le tout est façonné par un panel d'artistes talentueux qui déforment la réalité pour créer à la fois un monde idéalisé avec les figures des enfants et également fantastique à travers les références aux *Voyages extraordinaires* de Jules Verne. Tous ces éléments sont autant de caractéristiques qui prouvent que ces affiches constituent des documents précieux dotés de qualités esthétiques et d'une valeur historique.

# II- Les affiches de théâtre

## 1- Jules Verne et le théâtre

Trois pièces de théâtre, issues des *Voyages extraordinaires* constitueront de grandes adaptations : *Le Tour du Monde en 80 jours*, *Les Enfants du capitaine Grant* et *Michel Strogoff*. Ce sont des romans à succès retravaillés pour devenir de véritables pièces de théâtre en tenant en compte des nouvelles attentes qu'impose le passage sur les planches. Il s'agit dès lors de retranscrire les romans de manière à rendre l'intrigue captivante, en ajoutant ou en enlevant des éléments, à donner du charisme aux personnages et à imaginer des dialogues tout au long de la représentation. Tout cela pour un public plus diversifié que les jeunes lecteurs des *Voyages extraordinaires* de la maison d'édition Hetzel, comme nous avons pu le constater dans la première partie de ce mémoire.

### A- La collaboration avec d'Ennery

En 1848, lorsqu'il arrive à Paris, Jules Verne essaie déjà de percer dans le milieu théâtral avec quelques représentations. Mais ce n'est qu'avec les pièces tirées des *Voyages extraordinaires,* en 1874 que l'écrivain arrivera à se faire une place au théâtre en collaborant une fois encore avec un homme de lettres. Cet homme, Adolphe d'Ennery de son vrai nom Adolphe Philippe, est un auteur dramaturge et librettiste français né en 1811 et mort en 1899[73]. D'Ennery s'essaya à plusieurs métiers ; clerc de notaire, peintre et journaliste avant de trouver sa vocation dans le théâtre en collaborant avec Charles Desnoyer[74].

En 1871, avant même la création du roman[75], Jules Verne avait déjà tenté de collaborer sur l'écriture de la pièce de théâtre *Le Tour du monde en 80 jours* avec Édouard Cadol[76], un dramaturge, journaliste et romancier. Mais ce projet n'a jamais

[73] Voir : https://data.bnf.fr/fr/11901779/adolphe_d__ennery/

[74] Voir : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62316835/f18.item.r=ennery.zoom

[75] Bibliothèque Municipale d'Amiens, *80 jours pour un tour du monde*, cat. Expo. (Amiens, Bibliothèque d'Amiens Métropole, 13 juillet 2002-30 mars 2003), Amiens, Bibliothèque municipale, 2002, p.10

[76] Né en 1831 et mort en 1898.

vu le jour car Édouard Cadol était mal vu auprès des directeurs du théâtre de la Porte Saint-Martin, Eugène Ritt et Paul Larochelle[77]. Ces derniers conseillèrent à Jules Verne de collaborer avec Adolphe d'Ennery, alors considéré comme le spécialiste de la « tragédie populaire »[78].

Lorsque les deux hommes collaborent, d'Ennery est déjà un dramaturge confirmé, puisqu'il a auparavant travaillé sur l'adaptation d'œuvres célèbres au théâtre, tel que le grand succès de librairie, *Le Juif errant* d'Eugène Sue, en 1849 ou encore le drame *Faust* de Goethe en 1858.

D'Ennery se souciait peu des critiques jugeant quelques fois ces scènes invraisemblables et s'intéressait davantage aux faveurs de son public[79]. Les mises en scène de d'Ennery s'apparentaient à des féeries, apparues peu de temps après la Révolution comme le mélodrame, un genre très à la mode grâce à sa dimension spectaculaire[80]. Ce style a été rendu possible à la suite d'un décret impérial en 1864 instaurant la liberté de spectacle. Cette liberté a permis le développement d'imposantes machineries, développant par la même une certaine concurrence des théâtres entre eux, en surenchérissant dans le spectaculaire[81] comme en témoignes les adaptations de Jules Verne.

## B- L'univers de Jules Verne sur les planches

Les trois pièces à succès, *Le Tour du monde en 80 jours, Les Enfants du capitaine Grant* et *Michel Strogoff* sont le résultat d'une collaboration entre Jules Verne et d'Adolphe D'Ennery durant quelques années.

Publié en 1872 aux éditions Hetzel, *Le Tour du monde en 80 jours* fait l'objet d'une adaptation en pièce de théâtre et est représenté pour la première fois le 7 novembre 1874 au théâtre parisien de la Porte Saint-Martin. Cette pièce de théâtre,

[77] Philomène TULENEW GALLOUX, « Les Voyages au théâtre », dans *Revue 303*, hors série (Images de Jules Verne), n°134, 2014, p.86

[78] *Ibid.*

[79] Jean DEMERLIAC, « L'appel des images », dans *Revue 303*, hors série (Images de Jules Verne), n°134, 2014, p.18

[80] *Ibid.*, p.19

[81] *Ibid.*

riche en décors fait intervenir une multitude de paysages, de peuplades, des animaux sauvages comme des éléphants vivants, des serpents, des cataclysmes naturels et des moyens de transports, éléments incontournables de l'industrialisation. Les spectateurs sont fascinés par cette pièce à grand spectacle et le succès est au rendez-vous à chaque représentation. Les ballets, la musiques de scène, les riches décors et des machines en tout genre font considérablement augmenter les dépenses, s'élevant à 150 000 francs, une somme conséquente pour l'époque mais rentabilisée puisque les spectateurs sont au rendez-vous. Les 426 représentations au théâtre de la Porte Saint-Martin sont toutes saluées par le public[82]. La pièce reprise en 1876 par le théâtre du Châtelet s'avère être également un succès. Entre 1874 et 1940 la pièce a été montée plus de 3600 fois[83] dont 3008 fois au théâtre du Châtelet[84], une des plus belles réussites de l'établissement. *Le Tour du monde en 80 jours* est un grand succès jusqu'à la fin des années 1930. Cette pièce célèbre dans le monde entier est très représentative de l'œuvre de l'écrivain et inspire aujourd'hui encore les compagnies théâtrales.

C'est en 1878 que la pièce *Les Enfants du capitaine Grant* est mise en scène avec une musique de Jean-Jacques Debillemont. Cette dernière est jouée pour la première fois au théâtre de la Porte Saint-Martin le 26 décembre 1878 et est montée 147 fois à Paris entre 1878 et 1892 et également deux fois à Amiens en 1903[85]. La pièce est jugée quelque peu monotone mais connait un grand succès à l'étranger et notamment aux États-Unis.

Le 17 novembre 1880, au Théâtre du Châtelet, à Paris, est créée la pièce *Michel Strogoff*[86], elle aussi une adaptation du roman du même nom et issue de la collaboration entre les deux hommes. Jules Verne aurait vers 1878 travaillé dans un premier temps seul sur l'adaptation théâtrale de *Michel Strogoff* avant de se résigner à collaborer de nouveau avec Adolphe d'Ennery[87]. Les directeurs du théâtre ont investi

82 Sylvie de NUSSAC, *Le théâtre du Châtelet*, *Op. cit.*

83 Philippe MELLOT, Jean-Marie EMBS, *Le Guide Jules Verne*, *Op. cit.*, p.216

84 Voir : https://www.chatelet.com/le-chatelet/historique-et-patrimoine/

85 Philippe MELLOT, Jean-Marie EMBS, *Le Guide Jules Verne*, Paris, *Op. cit.*, p.216

86 Piero GONDOLO DELLA RIVA, *Jules Verne et le spectacle*, cat. Expo. (L'Isle-sur-la-Sorgue, Campredon, 20 mars-30 mai 1999), l'Isle-sur-la-Sorgue : Campredon art et culture, 1999, p.17

87 Bibliothèque Municipale d'Amiens, *Jules Verne Michel Strogoff*, *Op. cit.*, p.18

près de 300 000 francs pour créer ce divertissement de seize tableaux avec quelques fois 400 personnes sur scène. Cette pièce s'avère être un véritable spectacle avec 1200 costumes habillant les acteurs et figurants, deux ballets, dont un comportant trente gardes à cheval, viennent s'ajouter à la représentation déjà bien agitée par une scène de bataille et une ville en feu. Les dialogues sont bien construits et le succès est retentissant. La pièce sera montée plus de 2500 fois à Paris entre 1880 et 1939 et cinquante-trois fois à Amiens de 1882 à 1900[88]. Jean Jules Verne, le petit fils de l'écrivain a d'ailleurs témoigné de l'immense succès de l'adaptation théâtrale de *Michel Strogoff* :

> « La mise en scène en avait été si soignée qu'il était courant de dire : Beau comme Strogoff ! La mode se mit au russe et les bonnets d'astrakan firent fureur. Dès l'instant que les femmes donnaient ainsi leur assentiment, le succès devenait un triomphe ».[89]

Le spectacle est en effet un énorme succès et de fait, un lanceur de mode, comme en témoigne une affiche créée vers 1880, une publicité pour un Café-concert avec l'artiste chanteur Gustave Chaillier, portraituré sur l'affiche imprimée par Émile Lévy[90].

Jules Verne et Adolphe d'Ennery ont également travaillé sur les adaptations d'autres pièces de théâtre, mais au succès bien moins retentissant.

Nous pouvons citer *Voyage à travers l'Impossible*, une pièce fantastique[91] en trois actes et vingt tableaux, produite au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 25 novembre 1882 et avec au total quatre-vingt-dix-sept représentations jusqu'à la fin de l'année 1883[92]. Le roman comiques *Kéraban-le-Têtu* au Théâtre de la Gaîté le 3 septembre 1883, la même année que sa parution dans les éditions Hetzel le 15 novembre 1883.

88 Philippe MELLOT, Jean-Marie EMBS, *Le Guide Jules Verne*, Paris, *Op. cit.*, p.216

89 Bibliothèque Municipale d'Amiens, *Jules Verne Michel Strogoff, Op. cit.*, p.14

90 Voir : http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/tous-les-soirs-c-est-strogoff-cri-du-jour-cree-par-mr-chaillier-au-concert

91 Inspirée des romans *Voyages et aventure du capitaine Hatteras*, *Voyage au centre de la Terre*, *De la Terre à la Lun*e, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *L'École des Robinsons*, *Maître Zacharius* et *Une fantaisie du Docteur Ox.*

92 Philippe MELLOT, Jean-Marie EMBS, *Le Guide Jules Verne*, Paris, *Op. cit.*, p.216

Mais l'univers de l'écrivain constitue également source d'inspiration pour plusieurs spectacles.

Ainsi avec l'accord de Jules Verne, la pièce *Mathias Sandorf* est créée par William Busnach et Georges Maurensau au théâtre parisien de L'Ambigu-Comique le 26 novembre 1887. Celle-ci est montée quatre-vingt-quatorze fois en 1887 et 1888[93].

*Le Voyage dans la Lune* est un opéra-féérie joué pour la première fois au théâtre de la Gaité, à Paris, le 26 octobre 1875. Créé sans l'intervention de Jules Verne par Al. Vanloo, E. Leterrier et A. Mortie, cet opéra-féérie s'inspire librement de ses romans *De la Terre à la Lune* et *Autour de la Lune* avec les musiques de Jacques Offenbach. Il s'agit ici plus d'une parodie que d'un plagiat et d'ailleurs, Jules Verne ne relèvera que trois emprunts sur les vingt-trois tableaux composants la pièce. Cette représentation se déroule en quatre actes et vingt-trois tableaux mais il est courant de la voir montée sous l'appellation : « féerie-opérette en quatre actes et vingt-deux tableaux »[94]. La pièce est montée 248 fois entre 1875 et 1877[95].

Les aventures des héros de Jules Verne, de même que l'univers décrit, plaît au public, il y a là un côté universel. C'est pourquoi les adaptations sont nombreuses et prennent des formes différentes.

## C- Le succès en France et à l'étranger

Avec la collaboration d'Adolphe d'Ennery, Jules Verne cesse d'être seulement un écrivain apprécié par la jeunesse pour devenir l'auteur de théâtre à la mode reconnu. Quelque fois moqué pour ces sujets superficiels, le Tout-Paris a néanmoins assisté à ces pièces très à la mode. Avec le théâtre, Jules Verne cible un large public de tous âges et de tous milieux sociaux confondus. De plus ces pièces, facilement modifiables se prêtent parfaitement aux adaptations à l'étranger.

À Amiens, dans la Maison de Jules Verne, au rez-de-chaussée, les murs du jardin d'hiver exposent trois exemplaires de grands formats destinés aux adaptations

93 Philippe MELLOT, Jean-Marie EMBS, *Le Guide Jules Verne*, *Op. cit.*, p.218

94 *Ibid.*, p.216

95 *Ibid.*

théâtrales et cinématographiques, françaises et étrangères mettant l'accent sur le succès international de l'écrivain.

Quelques *Voyages extraordinaires* ont inspiré des zarzuelas, une forme typiquement espagnole d'expression dramatique combinant théâtre, musique, chant et danse[96]. Pour cause, ces opéras légers, notamment ceux inspirés des romans *Les Enfants du Capitaine Grant* et *Michel Strogoff* ont été créés à Madrid avant même leurs adaptations à Paris[97]. Ainsi *Les Enfants du Capitaine Grant* deviennent une parodie sous le nom visible sur les affiches illustrées, *Los Sobrinos del Capitan Grant* (traduit par « Les neveux du Capitaine Grant »), sans pour autant mentionner Jules Verne.

Le défunt Robert Pourvoyeur, qui fut membre du comité de direction de la Société Jules Verne évoque les différentes adaptations de *Michel Strogoff* au Danemark et en Suède avant 1880, une pièce allemande de 1889 et également canadienne de 1898[98].

Au sein du corpus quelques affiches illustrées sont d'origines étrangères, elles témoignent de cet intérêt pour l'écrivain et pour les *Voyages extraordinaires* au-delà de l'hexagone et donc de la diffusion de cet univers. Ainsi la collection Jules Verne possède quelques beaux exemplaires de lithographies étrangères telles que les affiches pour *Les Enfants du capitaine Grant* vers 1880 **[fig.39]** et *Michel Strogoff* vers 1881**[fig.42]**, représenté au Boston Theater, et les affiches italiennes pour *Le Tour du monde en 80 jours* vers 1906 **[fig.35 et 36]**.

96 Juliette GARRIGUES, « Zarzuela », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 janvier 2019. URL : http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/zarzuela/).

97 Bibliothèque Municipale d'Amiens, *Jules Verne Michel Strogoff*, *Op. cit.*, p.18

98 *Ibid.*

## 2- Des affiches de divertissement

Dans la collection Jules Verne d'Amiens nous comptons vingt-sept affiches de théâtre datées des années 1870 aux années 1908. Les autres affiches sont bien plus récentes puisqu'elles datent des années 1970 à nos jours. Toutes les affiches de théâtre étudiées ont été acquises par Piero Gondolo della Riva à l'exception d'une, l'affiche typographique de 1908 **[fig.37]**, acquise en 2006.

Comme évoqué dans l'introduction, les affiches traitées dans cette partie sont regroupées par œuvres tirées des *Voyages extraordinaires*. Il s'agit là du regroupement le plus logique puisqu'elles abordent et développent les mêmes thèmes iconographiques avec quelques variantes.

### A. Le texte pour informer, l'illustration pour capter l'attention

Jusqu'au début du XIXe siècle la majeure partie des affiches de théâtre était typographique, constituée de lettres, lui conférant un but informatif, sans réellement chercher à séduire le passant. Cet aspect austère a considérablement été modifié avec l'arrivée de la lithographie dans le milieu de l'imprimerie puis de la chromolithographie, ou autrement dit : la lithographique en couleurs, créée en Angleterre, introduite et diffusée en France par les affiches de Jules Chéret vers 1870[99]. Les affiches de la collection Jules Verne s'inscrivent dans cette période et dans cette technique puisque la première est datée vers 1874 **[fig.30]**. Ainsi ces affiches sont avant tout illustrées ; la typographie est toujours présente mais bien souvent elle s'inscrit et se plie à l'image, si bien que quelques fois la lettre est affiliée à l'illustration pour en devenir elle-même un élément. Néanmoins, l'exception d'une affiche, uniquement typographique **[fig.37]** témoigne que la lettre seule est encore utilisée au XXe siècle à des fins informatives comme ce fut le cas par le passé[100].

[99] Françoise LEMPERT, « Chromolithographie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7 mai 2019.) URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/chromolithographie/

[100] Nelly NOUVET, *Les affiches typographiques du théâtre des Célestin au début du XXe siècle*, mémoire d'étude de Master 1, Cultures de l'écrit et de l'image sous la direction d'Evelyne Cohen, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, Université Lumière, Lyon, 2013, p.38

Les affiches de théâtre se différencient des affiches pour les étrennes de par leurs dimensions et leurs esthétiques. En effet, ces affiches ont des formats généralement supérieurs à 1 mètre de hauteur ou de largeur. Ceci s'explique par le mode d'affichage, non plus dans les librairies mais dans la rue. Tandis que l'affiche Hetzel devait renseigner le client potentiel en évoquant tous les paramètres nécessaires à la vente, les affiches de théâtre, elles, servent à promouvoir un spectacle et à indiquer les quelques informations clés afin de diriger le public.

L'affiche de théâtre doit par conséquent être visible, claire et reconnaissable. L'illustration est d'autant plus importante qu'elle doit renvoyer l'image de la pièce, en délivrant une idée globale du type de représentation dont il s'agit. Il y a peu de texte et ce dernier est caractérisé, pour les titres, par des couleurs vives tel que le rouge, le jaune ou encore le noir, surligné, encadré ou non afin d'annoncer très clairement les représentations. Les affiches entièrement illustrées doivent attirer le regard grâce à de nombreux détails que l'observateur interprètera par la suite.

Les adaptations à la scène sont quelques fois des pièces dites à « grand spectacle », elles sont destinées à toutes les classes sociales et à tous les âges et visent par conséquent un large public[101].

Ainsi elles développent plusieurs types de représentations, cherchant à créer une image toujours plus captivante et convaincante. Par exemple, le fait d'illustrer des personnages dans des dimensions importantes rapproche l'image du spectateur. Dans plusieurs affiches de la pièce *Michel Strogoff*, un cavalier est placé sur la partie droite ou gauche, à côté d'une ou plusieurs scènes représentées. Ce personnage dessiné dans toute sa hauteur, ajoutée à celle de sa monture forme une figure impressionnante qui interpelle le passant. En effet, ce cavalier semble se diriger vers l'observateur et s'adresse par conséquent à lui.

Par ailleurs, parmi ces affiches pour la pièce *Michel Strogoff*, l'une d'entre elles est délibérément dite « passe-partout ». Ce qualificatif courant dans les affiches de théâtre désigne un type d'affiches répandues, presque sans texte. Ces dernières comportent très souvent uniquement une illustration et un titre. En effet, elles doivent

[101] Jean DEMERLIAC, « L'appel des images », *Op. cit.*, p.18

être accompagnées d'un bandeau de texte supplémentaire pour indiquer les modalités des représentations. Elles sont essentiellement créées pour les tournées.

Ainsi, des affiches comme celles comportant la mention du Théâtre de Rennes vers 1900 **[fig.33]** avec la note « Tous les soirs à 7h1/4 » ne nécessitent pas plus d'information pour le public intéressé. En revanche, pour d'autres affiches n'évoquant que le titre de la pièce avec le nom du théâtre comme celle du théâtre du Châtelet vers 1886 **[fig.31]**, l'ajout d'une note était nécessaire pour préciser la programmation des représentations.

Quelque fois l'affiche mentionne directement le nom de l'acteur principal comme M. Romain pour l'affiche de Louis Galice vers 1899 **[fig.46]**, également le nom donné à la tournée. Les troupes sont bien souvent menées par un premier rôle, c'est l'artiste vedette. La mise en avant d'un acteur en costume à travers l'affiche, et notamment dans un format vertical n'est pas sans rappeler les célèbres lithographies dévoilant la comédienne Sarah Bernhardt.

Par ailleurs dans l'affiche vu précédemment et également dans une autre lithographie datée elle aussi vers 1899 **[fig.45]**, le nom de la « tournée Romain » est mentionné. Les affiches font références à ces troupes de théâtre qui sillonnent les villes, interprétant à leurs manières les *Voyages extraordinaires* sur les planches. Ces troupes sont signalées dans les archives numérisées du Grand Théâtre de Tours ; la Troupe du Châtelet vers les années 1910 et jusqu'en 1926 pour la pièce du *Tour du Monde en 80 jours*, et pour *Michel Strogoff* la Tournée Miquel en 1898 et la Tournée Doria en 1904[102].

Les affiches de théâtre mentionnent les multiples imprimeurs et lithographes, notamment de F. Appel[103], dont le nom est présent dans la collection à de multiples reprises mais également Ch. Wall, Louis Galice, Guérin Derenne Lluis & Cie, Forbes Co, F. A. Searle, Suppligeon, Paul Dupont, P. Chapellier, des imprimeries Charles Lévy pour les affiches américaines et Émile Lévy pour les affiches françaises. Enfin, Appel et Morris se spécialisent dans les affiches de spectacle[104].

[102] Voir : http://www.operadetours.fr/15-archives/65-archives

[103] Voir : http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/21556

[104] Réjane BARGIEL (dir.), *150 ans de Publicité : collection du Musée des Arts Décoratifs*, *Op. cit.*, p.38

Contrairement aux affiches d'étrennes mentionnant systématiquement l'année dont elles font références, les affiches de théâtre comportent très rarement une date, rendant le travail de datation complexe. En effet, l'affiche en tant que telle, ne comporte pas de date, sauf exception pour l'affiche de la pièce *Le Voyage dans la Lune* **[fig.51]**, dont le jour de la représentation est indiqué par : « Dimanche 17 avril 1892 ».

Ainsi pour ces affiches de théâtre, au même titre que pour les affiches de divertissement en général, l'illustration prend une place prépondérante au détriment du texte. Il s'agit là d'être direct, visible de loin, et d'être le plus explicite possible. L'affiche doit capter le regard et être à la portée des passants se déplaçant dans les rues des villes.

## B. Des affiches de rue

Au fil des années, la prolifération des affiches publicitaires a entrainé une multiplication des supports ; le mur pignon pour un affichage en hauteur, en général d'une durée assez longue, la colonne Morris réservée à l'affichage théâtral, le mobilier urbain avec les kiosques à journaux lumineux, les chalets de nécessité, les vespasiennes et à partir de 1900, le métro constitue un nouveau terrain d'affichage avec les quais, tunnels, couloirs et contremarches d'escalier[105].

L'ancêtre de la colonne Morris fait son apparition dès 1839 après l'autorisation du préfet Gabriel Delessert pour l'installation de colonnes dites moresques à double fonctions : servant à la fois de supports d'affichage extérieurs et d'urinoirs publics intérieurs. Ce nouveau mobilier urbain est quelque peu modifié les années suivant son installation et son rôle de vespasienne, est vivement critiqué vers 1860. De plus l'embellissement général de la capitale entraîne la disparition des traditionnelles surfaces d'affichage. Un concours est donc lancé pour redessiner cet élément dans l'intention d'exposer uniquement les programmes de théâtre[106].

[105] Voir : https://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/dossiers-thematiques/chronologie-de-la-publicite/petite-histoire-de-l-affichage/des-debuts-de-l-affichage-au-xixe

[106] David DELCH, *Murs porteurs : l'affiche, paroles publiques dans la ville*, mémoire d'étude de Master, Sciences de l'Homme et Société, Architecture, aménagement de l'espace, sous la direction de Remi Jacquier, École nationale supérieur d'architecture de Nantes, année universitaire 2014-2015, p.40

Deux candidats potentiels se disputent alors ce concours : la maison Morris, imprimeur des affiches de théâtre et l'entreprise Drouart et Cie.

En 1868, la maison Morris remporte le monopole sur quinze ans et donne son nom à ce nouveau mobilier urbain. Elle profite de ce contrat pour ériger cent cinquante colonnes.

La peinture *Scène de rue parisienne*, datée vers 1885 **[fig.100]**, de l'artiste français Jean Béraud illustre la présence des colonnes Morris et des conditions d'affichage dans la capitale. Un autre tableau de Jean Béraud daté également de 1885 **[fig.101]** conservé au Musée Carnavalet reprend la même composition avec des personnages similaires, un homme et une femme jetant un œil sur une colonne Morris. Hormis les quelques différences notables comme les couleurs utilisées ou encore la direction du visage de l'homme face à la colonne Morris, les deux peintures sont semblables à tel point que nous apercevons dans les deux cas le nom de la pièce de théâtre *Michel Strogoff* dans la partie basse de la colonne. La notice de l'œuvre du Musée Carnavalet donne la position exacte de cet angle de vue parisien : il s'agit de l'angle de la rue Laffite et du boulevard des Italiens avec à droite, le restaurant de la Maison dorée dans le 9e arrondissement[107].

Ces représentations de scènes de rues parisiennes témoignent par conséquent de la publicité autour de la pièce *Michel Strogoff* vers 1885. La vue en légère contre-plongée donne de l'importance à la colonne Morris dont la taille dans la composition est équivalente aux immeubles dans le fond. Ainsi le mobilier urbain ponctuant la voie publique s'oppose à la grisaille ambiante avec ses affiches publicitaires très colorées[108].

La photographie dévoilant une *Colonne Morris, place Denfert-Rochereau, 14ème arrondissement, Paris, 1898* **[fig.99]** constitue un autre témoignage de la présence d'un placard typographique se référant à une pièce de théâtre de Jules Verne, cette fois ci *Le Tour du monde en 80 jours*. En effet, ce cliché capture la silhouette d'un homme se tenant devant une colonne où le titre de la pièce tirée des *Voyages*

107 Voir : http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-colonne-morris

108 Béatrice MÉON-VINGTRINIER, « Le mobilier urbain, un symbole de Paris », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 09 avril 2019. URL : http://www.histoire-image.org/fr/etudes/mobilier-urbain-symbole-paris

*extraordinaires* est mentionné dans la partie basse. Cette image retranscrit l'attitude d'un passant lambda face aux actualités mises en avant.

Mais les affiches illustrées sont également introduites dans le paysage urbain. L'essor va de pair avec la loi instaurée le 29 juillet 1881 libérant l'affichage de toute contrainte publique, hormis pour le timbre fiscal[109]. En effet, les affiches publicitaires et par conséquent l'affiche de théâtre est soumise aux timbres : il est « collé après l'impression et oblitéré d'un cachet indiquant la date de pose ». Le coût d'un timbre varie en fonction du format, plus l'affiche est grande et plus le prix de sa pose libre sera élevé[110]. Dans la collection Jules Verne, quelques affiches de théâtre ont conservé ce timbre fiscal. Ainsi nous observons le timbre oblitéré d'un cachet visible sous les titres de deux affiches de Louis Galice datées de 1900 **[fig.40]** et 1905 **[fig.34].** Le type de pose « libre » permet d'afficher partout où cela est possible de façon sauvage sans garantie de durée. Le type de pose « en cadre réservé » permet le choix des emplacements et de la durée avec garantie d'entretien durant cette période. De grands murs sont loués par les entreprises d'affichage traitant les demandes. Le colleur d'affiches est chargé d'enduire de colle et de positionner l'affiche sur l'emplacement prévu. Une pose dite simple consiste à afficher dans un secteur autorisé[111]. *A contrario,* l'affichage sauvage prolifère comme sur des volets abaissés ou encore sur les vitrines d'établissements ou de commerces abandonnés.

Les murs dépourvus de fenêtre et suffisamment dégagés, souvent à l'angle des rues, se parent d'affiches collées les unes sur les autres. De même, les transports peuvent constituer un lieu d'affichage. À l'arrivée du XX$_{e}$ siècle, le métro parisien à la différence de celui de New York est équipé pour recevoir de la publicité avec des emplacements réservés. De plus son éclairage adapté permet une mise en valeur de ces affiches[112]. Mais d'autres emplacements peu communs et parfois inattendus peuvent également être utilisés comme support à l'affichage. À Amiens, le beffroi servant alors

[109] Marc MARTIN, *Trois siècles de publicité en France*, Paris, O. Jacob, 1992

[110] Réjane BARGIEL (dir.), *150 ans de Publicité : collection du Musée des Arts Décoratifs*, *Op. cit.*, p.16

[111] Mélanie TERSIGNI, *Les affiches de spectacles dans Lyon à la Belle Époque (1894-1914)*, mémoire d'étude de Master, Cultures de l'écrit et de l'image sous la direction d'Evelyne Cohen, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, Université Lumière, Lyon, 2013, p.42

[112] Marc MARTIN, *Trois siècles de publicité en France*, *Op. cit.*

de siège à la prison municipale, dispose d'une situation géographique idéale, en plein centre-ville, pour afficher les messages commerciaux ou officiel et par conséquent les réclames et les affiches[113].

Contrairement aux publicités commerciales prenant des proportions immenses, les affiches de théâtre sont de tailles réduites et donc plus facilement placardables. Les affiches sont souvent proches du lieu concerné, en effet, les devantures des salles de spectacle constituent l'emplacement privilégié des programmations. Pour le Grand Théâtre de Lyon, les colonnes étaient tapissées d'affiches s'offrant aux regards des passants et assurant la promotion des spectacles en cours et à venir. De la même façon des cartes postales et les photographies du Théâtre du Châtelet **[fig.98]** témoignent en plus de la présence du titre de la pièce sur le fronton, d'une série d'affiches sur les arcades de la façade[114]. Quelques fois, des panneaux publicitaires sont apposés sur les arcades d'entrées des théâtres.

Ainsi les affiches de théâtre sont placardées dans les villes de plusieurs façons. Le nom de Jules Verne associé à ses œuvres théâtrales devait se tenir sur les murs des villes, participant à sa promotion et à la diffusion de son succès. Ces lithographies ont sans doute fait l'objet d'un collectionnisme au même titre que les estampes commerciales. L'affiche devient un médium artistique à la portée de chacun. Une véritable passion amenant les collectionneurs à décoller les affiches encore humides ou même à soudoyer les colleurs d'affiches alerte les annonceurs. En réponse à ces détournements, les sociétés d'affichage mettent au point des contrôles[115]. Cet engouement pour les affiches, appelé affichomanie, est une véritable mode à l'origine d'expositions, de revues, d'ouvrages et de marchands spécialisés. Dans le fonds d'affiche créé par le collectionneur Gustave Dutailly et légué à la ville de Chaumont en 1905[116], sont présentes des affiches relatives aux pièces de théâtre de Jules Verne.

[113] Hervé CULTRU, *Amiens « Belle Époque » : vie culturelle et artistique*, Amiens, Encrage, 1994, p.19

[114] Jean-Michel MARGOT, *Jules Verne en son temps : vu par ses contemporains francophones (1863-1905)*, Amiens, Encrage, 2004, p.105

[115] Réjane BARGIEL (dir.), *150 ans de Publicité : collection du Musée des Arts Décoratifs*, *Op. cit.*, p.32

[116] Gustave Dutailly (1847-1906) a fait don à la ville de Chaumont en 1905 de près de 5000 affiches.

Il s’agit là d’une preuve formelle que ces affiches ont fait l’objet d’une attention et d’un intérêt particulier.

## 3- La Belle époque des affichistes

Les affiches de théâtre étudiées étant comprises dans un intervalle chronologique limité, de 1875 aux années 1900, les artistes les ayant créés s'inscrivent dans la Belle Époque[117]. Celle-ci fait référence à une période économiquement florissante, de modernité, de diffusion de la culture et du développement des divertissements où l'affiche prospère. En effet, la Belle Époque est même considérée comme l'Age d'Or de l'affiche. Cette dernière constitue un témoignage sans faille d'une société en transformation, ainsi les affichistes jouent un rôle central avec ce nouveau moyen d'expression.

Parmi les artistes ayant travaillés sur les affiches de théâtre très peu d'informations subsistent à leurs sujets. Pour certains d'entre eux les dates de naissance et de décès ne sont pas connues. Contrairement aux illustrateurs pour les affiches d'étrennes qui, le plus souvent, travaillaient également pour les sorties littéraires de la maison d'édition Hetzel, dont les travaux et les vies ont fait l'objet de documentations, les artistes à l'origine des affiches de théâtre demeurent dans un relatif anonymat. En effet, ces hommes répondent aux commandes des directeurs de théâtres, des troupes de théâtrales au gré des demandes. De plus, une grande partie de ses affiches sont anonymes, la signature y est absente et il ne subsiste que la mention de l'imprimeur. En effet, l'historien et collectionneur d'images illustrées Ernest Maindron déplorait déjà en 1886 dans son ouvrage *Les Affiches illustrées,* l'usage trop répandu chez les imprimeurs d'imposer l'anonymat des artistes[118]. Bien souvent les imprimeurs considéraient les créations sorties des presses comme leurs propres œuvres. Néanmoins, quelques artistes dont les noms sont mentionnés se sont révélés être productifs dans leurs domaines ou même dans d'autres champs artistiques.

Aucun artiste à l'origines des affiches d'étrennes n'a travaillé sur les affiches de théâtre. De plus, contrairement à ces artistes qui étaient bien souvent des peintres, des illustrateurs pour des éditeurs ou encore des journaux, les artistes travaillant sur

[117] L'expression Belle Époque est apparue vers 1920 pour désigner avec nostalgie la période s'étendant des années 1870 à la Première Guerre Mondiale, en 1914.

[118] Anne-Claude LELIEUR et Raymond BACOLLET, *Eugène Ogé, affichiste, 1861-1936*, cat. Expo. (Paris, Bibliothèque Forney, 26 mai-1er août 1998), Paris, Paris-Bibliothèques, 1998, p.7

les dessins des affiches de théâtre ne sont pas forcément des peintres mais centrent majoritairement leurs productions sur les affiches.

Pour les affiches de théâtre, les rôles ne sont pas forcément identifiables, ainsi la place du dessinateur et de l'imprimeur n'est pas bien définie. Louis Galice avait par exemple plusieurs fonctions, illustrateur et imprimeur. À travers les affiches signées de son nom « Affiche Louis Galice » il est courant de lui attribuer le mérite de la composition, en supposant qu'il en était à la fois le dessinateur et l'imprimeur.

### A- Emile Lévy

Cet illustrateur porte le même nom qu'un peintre et pastelliste né en 1826 et mort en 1890. Toutefois, bien que ce dernier exécutait aussi bien des peintures d'histoire, des portraits, des scènes de genre que des peintures murales son travail, très académique et son âge avancé[119] au moment des réalisations d'affiches, semble indiquer qu'il s'agit bien de deux hommes différents. Plusieurs dizaines d'affiches d'Emile Lévy sont recensées dans la collection de Dutailly[120] dont une affiche de spectacle sur *Michel Strogoff* pour le Théâtre du Châtelet de 1890 **[fig.44]**. Emile Lévy travaille dans un premier temps sous la direction de l'imprimeur Louis Célestin Ferdinand Drouart[121], situé à Paris, avant d'ouvrir sa propre entreprise installée de 1873 à 1883 rue de la Jussienne[122], de 1885 à 1886 au 4 Rue Rameau puis de 1886 à 1892 au 36 rue des Petits-Champs, toujours à Paris[123]. Une fois à la tête de celle-ci il lui arrivait de ne plus signer ses affiches pour réaliser seulement l'illustration et laisser à ses ouvriers la tâche de reporter le dessin sur la pierre lithographique avant d'imprimer ce dernier. La mention de son imprimerie se rapproche de celle de « Ch. Lévy », une autre imprimerie parisienne, prolifique dans les années 1870 à 1900, toutefois ce fabricant signait ses lithographies « Affiches Américaines. Ch Lévy […] ». Nous remarquons que l'imprimerie Emile Lévy utilisa la mention « Affiches

119 Des affiches signées Émile Levy son datée après 1890, l'année de la mort du peintre du même nom.

120 Nicholas-Henri ZMELTY, *L'Affiche illustrée à la Belle Epoque : la collection Dutailly*, *Op. cit.*, p.10

121 Voir : http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/22237

122 Au numéro 3 ou 13 rue de la Jussienne.

123 Voir : https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb149574917

Française imp Émile Lévy » dans les années 1880, sûrement pour faire la distinction entre les deux ateliers.

## B- Louis Galice

Louis Galice est né en 1864 et mort en 1935[124]. À la fois dessinateur, affichiste, lithographe, éditeur et imprimeur, il a illustré a de multiples reprises les adaptions de Jules Verne au théâtre. Dans les années 1890, il travaillé pour l'imprimeur Floucaud et pour les affiches américaines de Charles Lévy qu'il a signé des plusieurs façon. Ainsi, il a par exemple réalisé trois affiches *Bois de Boulogne. Fête des fleurs* […], *pour les victimes du devoir,* en 1893, 1894 et 1895[125]. L'affiche de 1894 est signée Ludovic Galice tandis que celles de 1893 et de 1895 sont signées L. Galice. En effet ses affiches peuvent être signées L. Galice, Ludovic Galice ou encore simplement de son nom Galice. Il réalise des affiches publicitaires dans des compositions convaincantes pour diverses entreprises, pour des personnalités comme le célèbre duo d'artiste Footit et Chocolat, en 1890, pour le cirque avec le cirque Pinder ou encore le cirque d'Hiver et des spectacles, des pièces de théâtre et des opérettes vers les années 1900-1910.

Il fonde sa propre imprimerie vers les années 1890 et celle-ci reste active jusque dans les années 1930[126]. Devenu imprimeur et éditeur, Louis Galice utilise couramment deux types de signature : la première, avec son nom, son prénom et son adresse, placée sur la bordure de l'illustration, « Affiches Louis Galice 99fb st Denis Paris » et la deuxième comportant la mention inscrite un losange, « AFFICHES - LOUIS GALICE - 99. Faubg St Denis – PARIS ». À ces mentions de l'imprimerie s'ajoute ou non sa signature, Louis Galice, pour confirmer qu'il est également à l'origine de l'illustration.

124 Voir : https://data.bnf.fr/fr/15958121/louis_galice/

125 Elles sont conservées à la Bibliothèque Nationale de France.

126 Voir : https://data.bnf.fr/fr/14659645/imprimerie_louis_galice/

## C- Louis Charbonnier

Louis Charbonnier est né en 1874 et mort en 1935[127]. Signant ses dessins L. Charbonnier, il est à l'origine d'une affiche du *Tour du monde en 80 jours* vers 1900 **[fig.32]**. Très peu de ses travaux nous sont parvenus, environs une dizaine et il semble avoir réalisé également des affiches cinématographiques comme le démontre une affiche pour les films des frères Pathé vers 1910[128]. Par ailleurs, il a créé une affiche pour la ville d'Amiens, *Ch'point de vue d'Amiens* pour la Revue d'Alfred Ansart en 1925. Il semble avoir été actif jusqu'aux années 1930, quelques temps avant sa mort et a exécuté des images publicitaires notamment pour une boisson lors de la coupe aéronautique Gordon Bennet et des affiches touristiques.

## D- Gamba Pipein

Gamba Pipein est le surnom de l'artiste Guiseppe Garuti[129], un scénographe, costumier et illustrateur italien. Il est né à Modène, en Italie durant l'année 1868 et est mort en 1954, à Gênes. À partir de 1888, il s'installe à Gênes avec sa mère pour consacrer sa carrière à l'illustration dans un premier temps dans les magazines satiriques puis, par la suite, en collaborant avec des théâtres. En effet, dès 1892, il conçoit des costumes, des scènes et des affiches dans le milieu du divertissement, comme en témoigne l'affiche pour l'adaptation italienne du *Tour du monde en 80 jours*, une pièce en quatre actes et quatorze tableaux pour la Compagnia italiana d'opere comiche e féeries Magnani en 1906 **[fig.35]**. Par ailleurs, il crée des dessins pour des livres comme ceux illustrant l'Énéide, à l'encre sur papier, à partir de 1901 et jusque 1930, qu'il signe sous un autre pseudonyme, celui de Pipinus da Modona[130].

Joseph E. Baker, signant J. E. Baker serait un artiste américain né vers 1837 et mort en 1914[131]. À l'origine de l'illustration inscrite dans l'affiche pour l'adaptation américaine des *Enfant du Capitaine Grant* **[fig.39]**, ses autres œuvres laissent penser

127 Voir : http://www.artnet.fr/artistes/louise-charbonnier/

128 Voir : http://www.artnet.fr/artistes/louis-charbonnier/cinétographes-amp-films-pathé-frères-le-tour-du-_BhGy1puwJypI44IOPWTjA2

129 Voir : http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-garuti_(Dizionario-Biografico)/

130 Ibid.

131 Voir : https://www.loc.gov/resource/ppmsca.32656/

qu'il était particulièrement actif à Boston. Il réalisa également des portraits militaires et navals[132].

V. Guillet, dont les dates nous sont inconnues, semble avoir travaillé exclusivement avec l'imprimerie Paul Dupont établie à Paris. Il était lithographe ; des exemples de son travail montrent qu'il reproduisait le dessin d'un illustrateur pour le transposer à l'affiche[133] comme avec Raymond Tournon. En effet, les affiches comportent les signatures des deux hommes en plus de celle de l'imprimerie. Son nom se retrouve également à plusieurs reprises associé à celui du lithographe Maurice Marodon vers 1900-1905, c'est par exemple le cas pour l'affiche *Châtelet, Michel, Strogoff* de 1900 **[fig.49]**, dont les signatures dans les parties inférieures droite et gauche dévoilent la collaboration entre les deux artistes. Par ailleurs Maurice Marodon a, lui aussi, travaillé majoritairement pour l'imprimerie Paul Dupont et était quant à lui un aquarelliste, dessinateur et illustrateur[134].

De la même façon que les affiches de théâtre, les quelques affiches diverses attrayantes dont nous parleront dans cette étude, sont créées durant cette période, des années 1870 aux années 1900. Ces affiches inscrites dans la collection Jules Verne font la promotion des produits, des spectacles dérivés des œuvres de Jules Verne ou plus subtilement elles cultivent un lien indirect avec l'écrivain. Par conséquent, elles font appel à des artistes productifs de la même époque que pour les affiches de théâtre étudiées. L'une d'entre elle est une réalisation de V. Guillet en 1900 **[fig.70]**, un artiste qui la même année a réalisé une affiche pour la pièce *Michel Strogoff* au Châtelet **[fig.49]**.

Ainsi ces autres artistes, également à l'origine d'affiches de spectacles sont relativement connus dans le monde de l'affiche puisqu'il s'agit de Jules Chéret, Nicolas Tamagno et Eugène Ogé.

[132] Voir : https://repository.library.brown.edu/studio/collections/id_619/?selected_facets=publisher%3AJ.H.+Bufford&selected_facets=contributor_display%3ABaker%2C+Joseph+E.%2C+1837-1914+%28artist%29

[133] Voir : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69096956.item

[134] Voir : https://data.bnf.fr/fr/14912864/maurice_marodon/

## E- Jules Chéret

Jules Chéret est né à Paris en 1836 et est mort aveugle 1932 à Nice[135]. Fils d'un père ouvrier typographe, il effectue son apprentissage chez un autre typographe et suit des cours de dessins. Ses deux séjours à Londres vont lui faire découvrir la peinture de Turner et une famille de clown dont il s'inspirera pour réaliser ses dessins. Vers 1866, il intègre l'imprimerie Rimmel puis fonde sa propre imprimerie ; il utilise alors de nouvelles presses lithographiques et améliore l'impression en y intégrant la couleur et le grand format repris ensuite par la plupart des imprimeurs d'affiches publicitaires. Pour ainsi dire il révolutionne le style de celles-ci.

Jusque dans les années 1880, Jules Chéret utilise la même technique à travers ses lithographies, elles sont créées à partir de trois couleurs : « L'impression du noir porte le dessin, le rouge « donne la tâche », la troisième est un fond gradué »[136]. De plus, il place des couleurs froides en haut de l'affiche, très souvent le bleu et des couleurs chaudes en bas de l'affiche, créant un contraste et une profondeur comme en témoigne la lithographie *Cascabel* **[fig.67]** réalisée vers 1878, s'inscrivant dans ce standard. Ses compositions se relèvent d'une grande expressivité avec la lettre et sont renforcées par un dessin nerveux. En 1881, Chaix rachète son imprimerie. Jules Chéret conserve alors son atelier et continue sa production tout en étant au centre d'un réseau d'artistes, de critiques et de collectionneurs[137].

## F- Francisco Nicolas Tamagno

Francisco Nicolas Tamagno est un affichiste et un peintre italien né en 1862[138] et dont la date de décès n'est pas connue. Il a étudié à l'École des Beaux-Arts de Paris. Signant ses affiches de son nom seul, Tamagno fut actif en France entre 1880 et 1914. Il est à l'origine de nombreuses publicités pour le groupe Peugeot vers 1896[139], pour

[135] Réjane BARGIEL (dir.), *150 ans de Publicité : collection du Musée des Arts Décoratifs*, *Op. cit.*, p.38

[136] *Ibid.*, p.22

[137] *Ibid.*, p.23

[138] Date supposée, voir : https://data.bnf.fr/14959312/nicolas_tamagno/

[139] Réjane BARGIEL (dir.), *150 ans de Publicité : collection du Musée des Arts Décoratifs*, *Op. cit.*, p.42

des cycles vers 1898[140] et des affiches touristiques notamment pour Saint-Germain-en-Laye ou encore Royan, aux alentours de 1900[141]. Il travaille avec l'imprimerie parisienne Camis comme en témoigne l'affiche de 1898, *Cirque Rancy : César Cascabel, pantomine à grand spectacle* **[fig.69]**. Il réalisera, par la suite, des compositions pour des films telle que l'affiche pour le film de Léonce Perret, *Madame sans gêne*, en 1925.

## G- Eugène Ogé

Eugène Ogé est un affichiste et illustrateur français, né en 1861 et mort en 1936[142]. Il a été apprenti dès ses 14 ans à l'imprimerie Jean-Baptiste Verneau à Paris et a également fréquenté l'Académie Julian avant d'étudier la lithographie en couleurs[143]. En 1880, il travailla à l'imprimerie Charles Verneau dans l'anonymat. Ce n'est qu'en 1894, qu'il signera sa première affiche destinée à *L'exposition internationale du livre et des industries*. Dans la collection Jules Verne, l'affiche qu'il a produite est datée vers 1890, donc sans signature. Mais son attribution est attestée par un ouvrage lui étant dédié répertoriant ses œuvres[144]. Dans les années 1895, il présente une première lithographie au Salon des Artistes Français, un évènement majeur dans sa carrière qui signera son succès. Par la suite, il sera l'auteur de nombreuses affiches de théâtre, des affiches commerciales et des caricatures d'hommes célèbres.

140 Voir : http://www.la-belle-epoque.de/affiches/affichesf.htm

141 Voir : https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000824588?

142 Anne-Claude LELIEUR et Raymond Bacollet, *Eugène Ogé, affichiste, 1861-1936, Op. cit.,* p.239

143 Voir : http://oxfordindex.oup.com/abstract/10.1093/benz/9780199773787.article.B00132479?rskey=D7zJpR&result=11

144 Anne-Claude LELIEUR et Raymond Bacollet, *Eugène Ogé, affichiste, 1861-1936, Op. cit.*

## 4- L’affiche comme une invitation au voyage

Les trois principaux romans de Jules Verne adaptés au théâtre rendent compte pour chacun d’un voyage entrepris par les héros pour différents motifs. *Le Tour du monde en 80 jours*, comme son nom l’indique, dévoile un voyage du tour de la Terre en un temps record, un véritable défi. *Les Enfant du Capitaine Grant* relate une expédition réalisée en Amérique du Sud, en Australie et en Nouvelle-Zélande à la recherche des survivants d’un naufrage. Enfin, *Michel Strogoff* raconte un voyage à travers la Russie pour une raison d’ordre politique.

A la fin du XIXe siècle l’homme s’ouvre au monde qui l’entoure et plus que jamais, un intérêt croissant pour le voyage, pour les territoires reculés et les cultures éloignées. C’est ce goût certain pour l’exploration et l’aventure qui attise la curiosité de l’homme. L’affiche, comme les pièces de théâtre et les romans de Jules Verne avant cela joue justement sur cet intérêt pour la découverte. Ainsi l’affiche est une invitation au voyage pour le temps de la représentation théâtrale.

Pour la collection de la Maison de Jules Verne l’affiche de théâtre alterne le plus souvent entre deux modèles de représentation : unifier les moments du roman ou illustrer une scène cruciale, facilement identifiable et surtout attractive.

### A- Le Tour du monde en 80 jours

Sur les affiches, le titre de la pièce de théâtre, *Le Tour du monde en 80 jours*, est systématiquement indiqué en chiffre. Les ouvrages des éditions Hetzel prennent également ce type d’écriture pour la couverture des cartonnages. Toutefois les deux orthographes se rencontrent. Ainsi le frontispice créé par Benett **[fig.90]** dans la première édition figure, dans une sphère représentant la Terre, avec le titre en toute lettre « Le Tour du monde en quatre-vingts jours ». Sauf à quelques exceptions près pour les affiches des éditions Hetzel comme celle réalisée en 1876 **[fig.6]**, le nombre de jours est rédigé en chiffre. L’écriture en chiffre participe à une lecture plus rapide du titre et donc une identification instantanée et également à un allègement du texte. Dans une affiche chaque espace compte et rien n’est négligeable. Ainsi, l’affiche

illustrée de théâtre utilise elle aussi cette écriture en chiffres pour ne pas surcharger de lettres l'espace.

De manière générale les affiches sur *Le Tour du monde en 80 jours* comportent des éléments récurrents faisant référence au périple du voyageur Phileas Fogg. Certains éléments sont déjà présents sur les cartonnages des *Voyages Extraordinaires* et les illustrations des collections tels que l'éléphant, le globe terrestre et bien d'autres. De la même façon, la presse présente les pièces de Jules Verne à travers des articles, mais également, avec des illustrations traduisant l'ambiance générale ou des scènes en particulier. Ainsi l'estampe réalisée en 1874 **[fig.92]**, illustre les scènes et les légendes de la façon suivantes :

> « 1. Le cortège de la déesse Kali, Passepartout, 2. Les indiens Pawnies, Annibal Corsican, 3. La nécropole Bundelkund, 3e tableau, 4. L'Henrietta sombrant, 5. Grand ballet, 7e tableau, M. Fix, 6. La station de Kearney, 9e tableau, 7. La grotte des serpents à Bornéo, 6e tableau, 8. Escaliers des Géants, 10e tableau. »[145]

Ce type d'image destiné à la presse comporte des similitudes avec des affiches notamment dans les scènes développées. Ces scènes dévoilent une action remarquable ou un moment fort dans l'intrigue. De plus le globe placé au centre rappelle indéniablement le thème de la pièce.

Sur l'affiche du théâtre de la Porte Saint-Martin de 1875 **[fig.30]**, l'illustration occupe un cadre central et est entourée du texte promotionnel, le tout dans un cadre gris. Dans l'image le globe placé au centre est annoté des mots « LE TOUR DU MONDE » et la partie inférieure mentionne « DE A. DENNERY et Jules VERNE » dans un encadrement décoré de dorures. Tout autour du globe sont illustrées les figures de femmes et d'enfants avec des couleurs de peaux et des vêtements diversifiés et également des animaux sauvages. Ces caractères sont mis en situation dans des paysages, avec des objets spécifiques comme pour faire référence à la diversité des peuples sur terre. De plus ils rappellent les différentes étapes jalonnant le parcours du voyageur Phileas Fogg. Ces illustrations, sans faire référence à des scènes précises du

[145] Voir : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531181396.item

*Tour du monde en 80 jours*, évoquent l'idée du voyage avec les personnages qui s'apparenteraient presque à des allégories.

Sur la partie supérieure, sont illustrées deux scènes, celle sur la gauche dévoile deux personnages autour d'un puits, tel une oasis dans un paysage désertique avec pour fond les trois pyramides et le sphinx de Gizeh en Égypte. Sur la droite dans un décor tropical, un homme originaire d'Afrique subsaharienne tend une coupe de fruits à une femme européenne vêtue de blanc et tenant une ombrelle.

Les deux arbres en partie inférieure viennent s'introduire dans les images supérieures pour former un tapis de végétation au sol. Il s'agit là d'un choix judicieux de la part de l'artiste pour faire une transition subtile entre les différents groupes de personnages.

Sur la partie inférieure, deux félins, un lion et un tigre entourent le groupe de personnages. Il y a, ainsi quatre enfants au centre et deux femmes sur chacun des côtés. La première, sur la gauche est assise sur le dos d'un lion, elle porte un némès, la coiffe destinée exclusivement aux pharaons durant plusieurs périodes de l'Égypte antique. Cette femme assise sur le lion fait échos à celle représentée de l'autre côté. En effet, une autre femme tente de dompter un tigre en vêtement traditionnel indien, identifiable surtout par un pantalon large resserré aux chevilles, le salwar, à son voile transparent et à ses bijoux. La femme sur la gauche du groupe d'enfants est habillée d'un drapé blanc et bleu et porte un récipient s'apparentant à une amphore en or très décorée. À ses pieds, sont disposés des attributs faisant référence à la civilisation hellénistique : un casque orné d'un panache de plume rouge, à l'arrière un bouclier et surtout un livre, sûrement pour suggérer la grande connaissance du peuple grec. De l'autre côté, faisant son pendant, est figurée une femme partiellement nue à la peau mate et tatouée de multiples symboles semble faire référence à l'ethnie amérindienne. Ses accessoires et notamment les plumes dans ses cheveux évoquent les représentations courantes et la perception européenne des natifs américains. De la même façon les différences esthétiques du groupe central d'enfants signifient les quatre continents, avec de gauche à droite l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique.

Nous sommes ici face à des stéréotypes, des images et des représentations des peuples bien ancrés dans la culture européenne. Il s'agit de véritables allégories évoquant pour chacune un peuple, une histoire, des coutumes et des territoires. Le parti pris de représenter des peuples pour évoquer le tour du monde sans faire la moindre référence au personnage principal, Phileas Fogg, permet d'insister, non pas sur

l'intrigue de la pièce de théâtre mais sur le périple, sur la notion de voyage et d'immersion vers l'ailleurs.

Ces représentations ressemblent aux images des allégories des continents utilisées quelques siècles auparavant déjà pour évoquer les différentes cultures. En effet, cette notion d'allégorie des quatre continents est une idée déjà exploitée vers 1752-1753 par l'artiste Giambattista Tiepolo dans la fresque pour la voûte de l'escalier du palais de Wurzburg.

Bien que cette affiche illustrée mentionne le nom de la pièce, abrégée « le Tour du monde » et le théâtre de la Porte-Saint Martin, le texte dans la partie inférieure semble faire la promotion d'une partition vendue par l'éditeur Léon Grus[146]. Comme indiqué, cette importante maison d'édition est implantée à Paris au 31 boulevard Bonne-Nouvelle de 1862 à 1883[147]. Cette lithographie met en effet l'accent sur la musique présente lors de la pièce en évoquant les genres de danses à savoir « Quadrille, Polka, Valse, Marche » et nommant le compositeur « J.J Debillemont », Jean-Jacques Debillemont né en 1824, mort en 1879[148]. Ce compositeur est à l'origine, pour la pièce le tour du monde, du quadrille pour piano à 4 mains et de la musique de scène pour piano, deux partitions éditées chez Grus **[fig.93]**. Ces partitions accompagneront les reprises de la pièce dans toute la France.

Cette affiche mesurant 68 sur 53 centimètres, s'inscrit dans la publicité théâtrale car son lien avec la pièce et l'écrivain est très clairement évoqué. De plus l'iconographie fait appel à quelques allégories et symboles pour désigner les différents continents. La composition est à la fois éloquente et attrayante aux yeux du public pour illustrer le voyage, afin de promouvoir la partition et la pièce de théâtre par la même occasion.

L'affiche pour le théâtre du Châtelet vers 1886 **[fig.31]** adopte un type de composition emprunté à de multiples reprises par la suite. En effet, cette organisation semble être la plus explicite, efficace et reproduite, de plus, la confusion avec un autre spectacle est impossible. L'élément central, le cercle, aux allures de globe terrestre

146 Né en 1835 et mort en 1902, le fils d'Alexandre Grus, le fondateur de la maison d'édition de musique Grus.

147 Voir : https://data.bnf.fr/16125775/leon_grus/)/

148 Voir : https://data.bnf.fr/fr/14831649/jean-jacques_debillemont/)

comme en témoigne l'affiche précédente **[fig.30]**, sert d'emplacement au titre de la pièce tandis que l'illustration tout autour renvoie directement aux scènes de la pièce.

Ainsi cette lithographie met en lumière une jeune femme installée sur un éléphant, la scène du sacrifice indien interrompue par l'arrivée des héros, des danseuses métisses, un bateau sur une mer agitée, une scène dans une grotte dans laquelle un serpent d'enroulent autour du corps d'une femme habillée d'une robe blanches et la scène de l'attaque des Sioux avec le train visible dans le fond.

Cette amoncellement de scènes crée une image riche, attractive et par conséquent convaincante. Le spectateur peut en effet se dire que la pièce doit être à l'image de l'affiche, riche en détails, en péripéties, en acteurs, en décors ou en costumes.

Le nom du théâtre est placé en retrait vis-à-vis de l'illustration, ainsi la cabine où est installée une jeune femme sur le dos de l'éléphant est disposée devant une partie des lettres A et E du mot « théâtre ». Cette caractéristique a pour but de mettre en avant l'image et de la rendre encore plus importante et vivante.

L'organisation de la lithographie est la même que pour celle de l'affiche de la pièce anglaise produite à l'Empire-Theatre sous le titre simplifié « ROUND THE WORLD » en 1885[149] **[fig.83]**. Les deux affiches mentionnent le même imprimeur, Émile Lévy installé à Paris et sont quasiment de même taille. Cependant les couleurs sont quelque peu nuancées. En effet, l'affiche française est caractérisée par des tons gris et bleutés, relativement sombres tandis que l'affiche anglaise est davantage colorée, avec moins de dégradés et plus de netteté notamment dans la transition entre les scènes. De plus, les danseuses sur la gauche voient leurs couleurs de peaux s'éclaircirent, pour celle au premier plan des cheveux sont ajoutés et le vêtement change de couleur. Sur le côté droit la scène dans la grotte au serpent est complétement modifiée puisqu'il n'y a plus deux mais trois personnages féminins. Les jambes de la sorcière sont cette fois-ci dénudées et la victime des serpents ne semble plus évanouie mais en position de détresse.

Une autre affiche est caractérisée par un dessin proche de celui de la lithographie étudiée. Il s'agit là aussi d'une affiche de l'imprimeur Émile Lévy, pour le théâtre du Châtelet, datée de la même année, 1886 **[fig.84]** et de dimension plus

149 Voir la vente *Collection Richard Kakou - Le monde de Jules Verne (première vente)*, Paris, Hôtel Drouot, samedi 4 avril 2009.

modeste puisqu'elle fait 56 sur 43 centimètres. Elle reprend presque la même disposition à quelques exceptions près, car les scènes figurant les danseuses, le sacrifice et le choc du bateau ne sont plus illustrées. Les scènes sont moins détaillées néanmoins ce visuel est proche de celui des deux autres affiches de l'imprimeur. Le titre est inscrit dans un cercle, certes plus grand, de la même façon que pour l'autre affiche française. Tout cela suggère la même inspiration quant à leurs réalisations.

L'affiche de Charbonnier réalisée vers 1900 **[fig.32]** rappelle sans aucun doute les éléments de l'affiche de 1886, bien que la sphère centrale illustre davantage le globe terrestre avec un souci particulier dans le traitement de ce volume : les bords sont obscurcis, tandis que le centre capte toute la lumière et dévoile les territoires terrestres et marins avec les méridiens. Là encore, c'est sur ce globe qu'est cité le nom de la pièce mais aussi ses caractéristiques de « pièce à grand spectacle ». Le nom du théâtre, le Châtelet, n'est plus placé tout en haut de l'image mais sur la partie inférieure droite. Sont également représentées les scènes explicites de la pièce. La première scène située en haut sur la gauche n'apparait pas sur les affiches précédentes. Elle illustre un paquebot placé derrière une foule de voyageurs, dont au premier plan les deux héros, Phileas Fogg et Passepartout.

Cette affiche est caractérisée par des éléments permettant une meilleure identification des différentes scènes que pour les précédentes. En effet, le bûcher du sacrifice est cette fois-ci visible, impressionnant par ses flammes et son épaisse fumée grise. De plus, nous comprenons à travers la pose de la jeune femme évanouie, vêtue d'une robe blanche et soutenue par un des héros qu'elle était en danger lors de cette cérémonie. Par ailleurs l'incident du navire est traduit par un choc dans la coque semblable à une explosion projetant des débris sous un ciel menaçant et sur une mer agitée[150]. Enfin dans la scène de l'attaque du train par les Sioux, le convoi est bien apparent, composé d'une locomotive fumante et de wagons. Ainsi autour du globe central, la transition entre chaque scène est créée des façons suivantes : par la fumée du bûcher du sacrifice, par les nuages d'un ciel orageux, par l'écume de la mer et enfin par la vapeur créée par le train. Ces éléments permettent des transitions simples et bien organisées divisant quatre scènes empruntes d'une ambiance spécifique.

[150] Dans le roman de Jules Verne, aucun navire sur lequel Phileas Fogg embarque, ni le Mongolia, ni le Rangoon, ni le General Grant, ni même l'Henrietta n'explose. Il s'agit là d'une scène ajoutée pour les besoins de la pièce de théâtre.

L'illustration introduite dans l'affiche **[fig.33]** a servi d'image dite « passe-partout » pour la publicité de nombreuses représentations. En effet, cette dernière était déjà présente dans une affichette mesurant 27 sur 20 centimètres de 1876, conservée elle aussi dans la collection Jules Verne. Le dessin original a été réalisé pour la création de la pièce et pour sa première représentation du 7 novembre 1874 au Théâtre de la Porte Saint-Martin[151] **[fig.80]**. L'illustration a ensuite été utilisée pour les tournées comme ici pour le Théâtre de Rennes, le Théâtre de Lausanne vers 1890[152] **[fig.82]** ou encore dans une affichette pour le Théâtre du Capitole à Toulouse vers 1875-1876[153] **[fig.81]** Cette dernière affichette de 26,5 sur 37,5 centimètres comporte un bandeau sur la droite avec des publicités locales notamment pour une imprimerie, une chapellerie et une pharmacie. L'affiche étudiée, pour le théâtre de Rennes est comparable à celle du théâtre de Lausanne par ses dimensions, d'environ 160 sur 100 centimètres et également par la présence d'un bandeau encadrant le texte au-dessus de l'image. En effet, ces deux encadrements similaires permettent d'introduire quelques informations en citant le nom du théâtre, de la direction et également, pour l'affiche du théâtre de Rennes, les horaires des représentations. Pour chacune de ces affiches l'illustration est quelque peu modifiée, notamment à travers le globe central dont l'échelle est variable, la forme de la banderole mentionnant le titre de la pièce, l'aspect des nuages ou encore des légères différences concernant les décors, les gestes et vêtements des personnages. D'un point de vue pictural, ces affiches reprennent le même agencement et esquissent, là encore, les scènes majeures de la pièce déjà rencontrées pour les précédentes lithographies étudiées. En revanche le découpage des scènes est cette fois-ci plus visible et sans transition comme pour l'affiche réalisée par Charbonnier **[fig.32]**.

L'affiche de l'illustrateur Louis Galice pour le Grand Théâtre de Lyon vers 1905 **[fig.34]**, à la différence des lithographies précédentes, s'attache à représenter

151 Voir lot n°97 lors de la vente *Musée Weissenberg - Jules Verne, Pièces d'exception (première vente)*, Paris, Hôtel Drouot, mercredi 1er mars 2017.

152 Voir lot n°107 lors de la vente *Musée Weissenberg - Jules Verne, Mondes connus et inconnus (cinquième vente),* Paris, Hôtel Drouot, mardi 19 mars 2019.

153 Voir lot n°103 lors de la vente *Musée Weissenberg - Jules Verne, Mondes connus et inconnus (cinquième vente),* Paris, Hôtel Drouot, mardi 19 mars 2019.

uniquement une scène, riche en détails, se développant dans toute la largeur. Il s'agit ainsi de la scène du sacrifice dit le *sutty*, et par conséquent du sauvetage d'une innocente qui suivra nos héros dans la suite de leur périple. Aouda est une jeune orpheline indienne ayant reçu une éducation anglaise alors veuve d'un vieux rajah. La famille de ce rajah, pour empêcher Aouda d'hériter de toute la fortune du défunt décide de la condamner au *sutty*, appelé aussi la sati, une coutume funéraire indienne consistant à sacrifier la veuve sur le bûcher crématoire du défunt époux. En effet, sur le bûcher nous distinguons le profil du vieux rajah recouvert d'un linge blanc.

Deux hommes, Philéas Fogg accompagné du brigadier-général de l'armée Sir Francis Cromarty, brandissent des armes en direction des commanditaires du sacrifice d'Aouda. À l'arrière et faisant face à une foule en prière se dresse un buché flamboyant, un véritable autel servant de lieu de sacrifice. L'artiste représente la diversion créée par Passepartout. Il est déguisé avec les vêtements du vieux rajah pour faire croire qu'il se tient debout tel un fantôme. Ce phénomène crée une réaction auprès des participants de ce sacrifice : la foule impressionnée et crédule, se met alors à genoux, se prosterne et laisse la voie libre à Passepartout pour s'enfuir avec la jeune Aouda et la libérer définitivement de son châtiment. Ainsi la jeune femme est sauvée des flammes *in extremis.*

La notion de voyage est suggérée par le décor, les personnages et l'évènement relaté. L'arrière-plan dévoile des édifices de la culture indienne. De la même façon, sur le côté droit, au premier plan, un temple est signifié par une unique colonne massive d'un style inspiré des larges colonnes indiennes. Sur le côté est disposée la sculpture d'une créature en pierre, semble-t-il un lion gardien[154]. Ce type de représentation d'un lion protecteur est courant en Inde mais également dans la Chine impériale, ou la créature prend une allure caricaturale, très loin des représentations bien plus réaliste en Europe occidentale.

Mais le peuple, illustré par cette foule placée devant le sacrifice est lui aussi synonyme d'une civilisation éloignée avec des couleurs de peau et des vêtements diffèrents de ceux des héros. Au premier plan, des serviteurs portent sur leurs épaules un luxueux palaquin, un moyen de transport des hommes fortunés et de haut rang, décoré de tissus rouge et doré. D'autres serviteurs portent, munis d'un long manche,

[154] Dont l'esthétique par exemple proche du lion gardien placé devant le temple central, le Bayon, dans l'ancienne ville d'Angkor Thom au Cambodge.

des éventails de plumes blanches. Cet accessoire courant permet d'éventer et rafraîchir le rajah se retrouve fréquemment dans les représentations du XIXe siècle. Ces éléments exhibent le pouvoir de l'homme en question. La présence d'une idole, la représentation matérielle d'une divinité qui ici n'est autre que Kali, la déesse de l'amour et de la mort[155] constitue un témoignage supplémentaire de la religion hindoue.

Ainsi cette scène suffit à elle seule à rendre compte d'un périple entrepris par des européens avec des étapes spectaculaires et pleines d'actions comme le dévoile l'illustration. Les différents éléments ajoutent de l'extravagance, de l'exotisme oriental, un principe qui attise la curiosité du passant sur la pièce.

L'affiche de Pipein Gamba concerne cette fois-ci un spectacle italien. Crée en 1906 **[fig.35]**, elle s'oppose nettement au style des affiches françaises. Son format vertical, son fond uniforme rouge vif, ses quelques scènes figurées, les personnages se distinguant sur ce fond et sa typographie peu commune rendent cette affiche particulière dans la collection. Elle témoigne de la diffusion de l'œuvre de Jules Verne au-delà de l'hexagone. Juste en dessous du titre de la pièce « Il Giro del mondo In 80 Giorni» sont présentés trois épisodes identifiables par des annotations : pour la gauche « La Necropoli Indiana » (La Nécropole Indienne) et pour la droite « La Ferrovia Del Pacifico » (Le Chemin De Fer Du Pacifique).

Enfin la scène centrale « Al Gaippone » (Au Japon) dévoile trois danseuses vêtues de robes transparentes, coiffées et maquillées à la mode japonaise et tenant chacune de leurs deux mains un éventail. Les hommes présents à l'arrière sont également habillés à la mode japonaise avec des kimonos et l'un d'entre eux porte des *geta*, des chaussures traditionnelles en bois. En dessous des éléments se détachent du fond : « L'Istmo di Suez (« L'Isthme de Suez ») et « La Scala Dei Giganti » (« L'échelle des géants »). De la même façon les différents personnages croisés dans la pièce sont représentés avec leurs noms sous un groupe de danseuses. Phileas Fogg et Passepartout sont présentés sur la partie inférieure droite, chargés de nombreux bagages. Ainsi dans cette affiche s'exprime avant tout le talent de l'artiste pour mettre en avant les personnages dans leurs rôles avec leurs attitudes et leurs habillements. Ceci n'est pas étonnant lorsque nous savons que l'illustrateur, Pipein Gamba a réalisé

[155] Déesse citée dans le roman de Jules Verne pour expliquer le sacrifice.

bon nombre de dessins à l'aquarelle représentant des personnages de la même manière et a également créé des costumes et des scènes pour des théâtres.

Par ailleurs, au sein de la collection Jules Verne, deux éditions des programmes italiens pour la compagnie Magnani, datés vers 1903[156], possèdent sur leurs couvertures l'image reprise de l'affiche dévoilant les deux héros, Phileas Fogg et Passepartout placés sur un globe.

Une autre affiche italienne créée vers 1906 **[fig.36]** fait cette fois-ci la promotion de plusieurs spectacles dont une adaptation de la pièce *Le Tour du monde en 80 jours*. Elle est caractérisée par un fond gris pour la bordure comportant quelques scènes illustrées utilisant une palette chromatique relativement maigre composée de gris, orange, marron, de blanc et noir. Au centre sur un fond blanc les titres en orange rehaussent l'ensemble de la composition.

Ainsi, tout en bas le titre traduit « Il Giro del mondo in 80 Giorni » est cité sans mentionner le nom de Jules Verne. En dessous de ce titre, est inscrit discrètement « Féerie in 4 atti e 14 quadri di Mariotti » traduit en français par « Féerie en 4 actes et 14 tableaux de Mariotti ». Mariotti est très surement le compositeur de la pièce.

Cette affiche est symétrique dans sa composition : un cadre central sur fond blanc énumère, sous le mot « repertorio » désignant « répertoire », les différents spectacles dont les tailles et les polices varient pour plus de diversité afin d'entretenir une hiérarchie et mettre certains titres plus en avant. Sous chacun de ces titres sont mentionnés les nombres d'actes, de tableaux et les compositeurs. Quelques noms sont annotés « proprieta della compagnia » ou encore « nuovissime » ce qui insiste sur le caractère inédit de certaines pièces. Cette information démontre que l'affiche est créée pour une compagnie théâtrale, pour une tournée italienne, et peut-être même pour la compagnie Magnani comme l'affiche précédente[157] **[fig.35]**.

Cet espace exploité par la lettre est entouré du cadre gris-vert où sont insérées des illustrations rectangulaires et rondes de chaque cotés. Elles sont au nombre de trois, placées verticalement et annotées des titres des pièces dont elles font référence. Sur la partie supérieure une bordure végétale entoure le texte tandis que pour la partie

156 Voir dans la collection Jules Verne d'Amiens : inv. 1450204 et inv. 1450205

157 Bibliothèque Municipale d'Amiens, *80 jours pour un tour du monde*, *Op. cit.*, p.52

inférieure, un bandeau comportant quatre vignettes rondes illustrées sont agrémentées d'un motif d'ornementation similaire.

La même illustration que pour l'affiche précédente figurant l'Isthme de Suez est utilisée pour représenter la vignette dévoilant le « Le Tour du monde ». Ainsi l'absence de signature de Pipein Gamba est compensée par cet indice confirmant la reprise de ces illustrations. De plus l'affiche utilise un fond uni, comme pour l'affiche précédente du même artiste et la typographie créée par les différentes polices d'écritures sont similaires à de multiples reprises.

Parmi les affiches de la collection une pièce originale subsiste, une affiche typographie **[fig.37]**, en couleur sans la moindre illustration. Cette affiche annonce les spectacles et les événements de la capitale : un concert d'orchestre au jardin des Tuileries, la présentation du cinématographe Dufayel ou encore les actualités du Moulin Rouge. Ainsi, dans cette affiche, le titre de la pièce *Le Tour du monde en 80 jours* au Châtelet occupe une place centrale sur un fond jaune. Des informations concernant les nouveaux tarifs mis en place en été et en hiver sont mentionnées. Nous pouvons supposer que ce type d'affiches de l'*Officiel Paris-spectacle* du dimanche 23 août au samedi 29 août 1908 se prêtaient parfaitement à l'affichage sur les colonnes Morris déjà évoquées auparavant.

Conservées dans diverses collections, nous avons connaissances de quelques autres affiches illustrées créées pour la pièce *Le Tour du monde en 80 jours*. Celles-ci peuvent utiliser un traitement de la composition originale comme c'est le cas pour l'affiche créée par Marodon et Guillet vers 1909 **[fig.87]**. Cette dernière conservée dans la collection nantaise est d'une grande richesse dans son chromatisme et l'agencement des éléments. Les scènes aux ambiances très différentes sont superposées avec des échelles aléatoires du premier au dernier plan. L'illustration confère à cette affiche de grand format puisqu'elle fait 2,38 sur 1,59 centimètres, un visuel extrêmement attractif, même impressionnant avec le majestueux éléphant placé devant le temple indien.

## B- Les Enfants du capitaine Grant

Les trois affiches de la collection amiénoise créées pour la promotion des pièces *Les Enfants du capitaine Grant* utilisent pour chacune un mode de représentation bien distinct. En effet, elles reprennent respectivement une des scènes capitales, divers épisodes agencés dans une composition détaillée ou elles s'approprient une image sans lien direct avec l'adaptation de Jules Verne. Le nombre limité d'affiches de cette pièce est sans doute justifié par son succès moins important au théâtre.

Sur la première affiche datée vers 1880 **[fig.38]**, est écrit le nom du théâtre, tout en haut, le titre de la pièce et ses quelques caractéristiques sont inscrits sur une forme rocheuse au centre. Chose rare, les noms des acteurs sont disposés de chaque côté d'une scène centrale. La couleur rouge est très présente dans l'illustration à travers la typographie avec les titres et également dans la bordure délimitant le dessin dans l'affiche. La scène occupant le plus grand espace présente une barque sur une mer houleuse, des hommes et des femmes y sont à bord avec en arrière-plan un bateau, très certainement le yacht *Duncan* qui servira à sauver les rescapés du *Britannia*. La bouteille flottante est celle jetée à la mer par les naufragés qui sera par la suite engloutie par un requin puis retrouvée par les hommes du *Britannia*. Sur les côtés sont représentés les divers personnages de l'adaptation : des hommes, des enfants, un indien et des trappeurs. La scène suivante dévoile les « Fêtes d'or à Valparaiso » composée d'une foule dansante. Enfin, dans la partie inférieure, sont illustrées trois scènes sur le thème de la chasse, rappelant le contexte sauvage du roman et suggérant la faune présente dans l'adaptation théâtrale : un indien visant le condor enlevant le jeune Robert Grant dans un paysage rocheux, des hommes chassant des ours blancs sur une banquise et un groupe d'hommes pêchant une baleine en mer.

Comme nous avons pu le constater, l'œuvre de Jules Verne ne s'est pas seulement retrouvée sur les scènes européennes. L'affiche de l'artiste Baker, signée discrètement sur un rocher au premier plan, pour le Boston Theater **[fig.39]** révèle un engouement pour Les *Voyages extraordinaire*s aux États-Unis et ce dès le début des années 1880.

Cette affiche ayant appartenue à l'écrivain, mais dont le nom n'est pas mentionné, dévoile une illustration à la fois poétique et romantique aux couleurs pastels. L'œuvre de Jules Verne est uniquement indiquée sous l'illustration : « Voyagers in southern seas » et « the Children of Capt. Grant », l'adaptation théâtrale des *Enfants du capitaine Grant*. Cette image aux teintes douces, dévoile une figure insérée dans un paysage naturel, avec un ciel de fin de journée. Ce personnage féminin ailé dessiné dans une pose de danseuse porte un accessoire étrange dans ses cheveux composé surement de plumes. Elle est parée d'une robe courte laissant trainer des voiles reflétant les couleurs du ciel jaune orangé. Son attitude fait écho aux représentations des artistes des ballets du XIXe siècle comme la célèbre ballerine Marie Taglioni esquissée, elle aussi, dans des poses délicates, gracieuses et en pointe. Dans l'affiche, cette figure donne une impression de flottement, de légèreté et dévoile une véritable image romantique.

Le titre inscrit dans l'image « Ariel the Flying Dancer » en jaune se distingue du fond sombre créé par la végétation. Il y a là une déformation des caractères, un effet brumeux, sous le mouvement de la danseuse, sans doute pour suggérer l'aspect fabuleux de la scène.

Un article de presse dans le journal *Grand Opera House* daté de 1881 **[fig.97]**, évoque ce spectacle constitué à la fois de la pièce de Jules Verne et d'Adolphe d'Ennery[158] ainsi qu'un ballet produit sous la direction de « M. Bibeyran MAMERT »[159]. En effet, une deuxième page de ce journal décrit les différents tableaux composants la pièce et notamment la danse, ou plutôt le ballet faisant la transition entre le septième et le huitième tableau de l'adaptation de Jules Verne. Une brève description cite le nom présent sur l'affiche « Ariel, the Flying Dancer »[160] qui représente une image emblématique du ballet interrompant un instant la pièce.

158 « Messrs. Tmpkins & Hill's Great Spectacular and Romantic Drama, from the Boston Theatre, entitled VOYAGERS In Southern Seas; OR, THE CHILDREN OF CAPT. GRANT, By A. D'ENNERY and JULES VERNE. »

159 « The Ballet produced under the direction of M. Bibeyran MAMERT, Ballet Master and Premiere Dancer of the principal European Theatres. » (En français : « Le ballet a été produit sous la direction de M. Bibeyran MAMERT, maître de ballet et premier danseur des principaux théâtres européens. »)

160 « The dancing will be in the following order : Grand March ; Entree of Gold and Silver ; Entree of Diamond General Adagio ; Pas de Deux, by Mlle. Marie Bonfanti and M. Mamert ; Introduction by ladies Gold and Silver ; Ocarinas, Pas de Cinque, Mlle. Bossi ; The Flying Dancer, Mlle. Ariel ; Grand Waltz Espagnol, Mlle. Marie Bonfanti ; Grand Finale and Illumination by Premiese, Sujets ans Ladies of the Ballet and Figurantes. » (En français : « La danse sera dans l'ordre suivant : Grande Marche ; Entrée d'or et d'argent ; Entrée du diamant général Adagio; Pas de Deux, par Mlle. Marie Bonfanti et M. Mamert ; Introduction par dames or et argent ; Ocarinas, Pas de Cinque, Mlle. Bossi ; La danseuse

La dernière affiche pour ce thème, signée Louis Galice vers 1900 **[fig.40],** illustre cette fois-ci une scène en particulier de la pièce. Créée pour la Tournée Romain, elle évoque l'illustration de Riou pour les *Enfant du Capitaine Grant* en 1868 décrite par « le condor enleva l'enfant »[161]. La palette de couleurs réduite avec seulement du rouge, de brun et du sépia confère à cette image un caractère d'esquisse, d'image croquée sur le vif, décrivant un homme robuste dans un décor de rocheuses en transparence. Le format vertical insiste sur l'action produite avec ce personnage placé au premier plan, visant à l'aide d'un fusil un condor dont la taille exagérée lui permet de tenir le jeune Robert Grant entre ses serres tout en volant au loin. Cette perspective traduit la distance entre la silhouette du tireur et le charognard mettant ainsi en avant le risque encouru par le jeune homme en détresse qui est tenu par ses hanches au-dessus du vide. Face à cette affiche le public est curieux de connaître le dénouement de cette image immortalisée créant un véritable suspense.

La représentation de cette scène avec en particulier le personnage du premier plan, nommé Thalcave, figurant un indien d'Amérique est révélateur d'une époque, de la diffusion de la culture, de l'histoire américaine et de l'image de l'indien en Europe. Ainsi le romancier français Gustave Aimard est considéré comme un précurseur de la diffusion de toute une mythologie du western avec son premier roman *Les Trappeurs de l'Arkansas* publié en 1858 en feuilleton qui rencontra un succès considérable[162].

Par ailleurs, comme évoqué dans les descriptions de l'affiche[163], l'influence du cirque, en particulier celui de Barnum, n'est pas négligeable. À la mort du célèbre Barnum[164], son associé, James Anthony Bailey, poursuit son exploitation avec les tournées américaines et décide d'entreprendre une tournée européenne. Ainsi pendant dix-huit mois, la troupe va parcourir l'Europe centrale. Arrivé en France, le cirque s'installe pendant l'hiver 1901 à Paris, dans la Galerie des machines du Champ-de-

volante, Mlle. Ariel ; Grande Valse Espagnol, Mlle. Marie Bonfanti ; Grande finale et illumination de Premiese (?), Sujets et Dames du Ballet et Figurantes. »)

161 Eric WEISSENBERG, *Jules Verne un univers fabuleux*, Lausanne, Favre, 2004, p.59-60

162 Jean-Paul MOURLON, « Aimard Gustave - (1818-1883) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 février 2019. URL : http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/gustave-aimard/)

163 Voir lot n°95 lors de la vente *Musée Weissenberg - Jules Verne, Pièces d'exception (première vente)*, Paris, Hôtel Drouot, mercredi 1er mars 2017.

164 Né en 1810 et mort en 1891.

Mars[165]. Le passage du cirque en France fut un succès sans précédent. Barnum, dont le nom était cité à plusieurs reprises dans les *Voyages extraordinaires*[166], avait créé des spectacles mettant en scène la vie des Indiens d'Amérique[167]. Ainsi, il amenait une certaine esthétique diffusée également à travers les nombreuses affiches et produits dérivés. De la même façon, les figures mythiques comme Buffallo Bill dans le spectacle *Wild West Show* avec le chef Sioux Sitting Bull en 1885, vont participer à la diffusion de la légende de la conquête de l'Ouest, avec l'image du cowboy et de l'indien.

De ce fait, l'affiche créée vers le début des années 1900 développe une esthétique à la mode, toutefois cette représentation fait écho à un stéréotype déjà établit et décrit de la façon suivante :

> « À l'instar des Buffalo Bill Cody's traveling shows et de ceux de Barnum, un des moyens publicitaires et marketing employé par la Harvey Company pour attirer la classe moyenne de la côte Est, fut de « payer des Indiens à jouer à l'Indien », quitte à faire porter des coiffes de plumes des guerriers des Plaines par des Hopis lorsqu'ils étaient photographiés par les visiteurs. »[168]

Ici les Hopis, un peuple vivant dans le Nord de l'Arizona, sont utilisés pour jouer des Indiens Sioux, de la région des Grandes Plaines d'Amérique du Nord. De la même façon, sur l'affiche *Les Enfants du capitaine Grant* est représenté un indien des plaines alors que le personnage en question dans le roman et dans la pièce est en réalité sud-amérindien puisqu'il est patagon.

Cet amalgame, traduisant un véritable stéréotype de l'amérindien, se trouvant sur les affiches est courant car l'image de l'indien des plaines, précisément du peuple Sioux, est connue par le plus grand nombre et permet une identification simple par le public.

[165] Jean BAUDEZ, « Barnum cirque », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 février 2019. URL : http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/cirque-barnum/)

[166] Jean-Yves PAUMIER, « Cirque et chansons », dans *Revue Jules Verne*, n°33-34 (Les Arts de la représentation), décembre 2011, p.18

[167] Voir : http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/dressage/chevaux/buffalo-bill-et-le-wild-west-show

[168] Gérard SELBACH, « Les musées amérindiens : des lieux de mémoire ou d'anti-mémoire ? », *Revue LISA/LISA* e-journal [En ligne], Vol. II - n°4 | 2004, mis en ligne le 03 novembre 2009, consulté le 13 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/lisa/2935

## C- Michel Strogoff

Nous savons que le roman *Michel Strogoff* est rédigé par Jules Verne à l'occasion de la visite en France du Tsar Alexandre II. Ce roman, qualifié d'historique relate les aventures d'un courrier du tsar chargé d'une mission de la plus haute importance : traverser le pays en partie occupé par les ennemis tartars pour délivrer un message au frère du tsar. Ainsi, Michel Strogoff, ayant toutes les qualités requises pour être un héros, à la fois vaillant, intelligent, honnête, dévoué à la cause du tsar et prêt à défendre sa patrie avant ses propres intérêts, doit réaliser un périple d'environ 3500 km alors que le transsibérien n'existe pas encore puisqu'il ne sera actif qu'en 1906. Il croise au fil de sa route Nadia, une jeune femme qui désire rejoindre son père à Irkoutsk**.**

Les affiches de la pièce de théâtre *Michel Strogoff* cherchent avant tout à décrire le contexte géographique en faisant le lien avec la Russie des tsars à travers les décors et les vêtements des personnages. Le roman paraît en 1876, à une époque où les français connaissent très peu ce vaste pays qu'est la Russie. *Michel Strogoff* était donc un véritable prétexte pour faire découvrir ces contrées aux jeunes lecteurs[169].

Dans la pièce de théâtre, le spectateur lui aussi découvre ce territoire inconnu, certes de façon moins détaillé par rapport au roman, mais malgré tout, il se familiarise avec des noms russes, les costumes, les us et coutumes et ce pour le temps de la représentation.

L'affiche pour le théâtre du Châtelet est créée vers 1880 **[fig.41]** par conséquent, il s'agit d'une des premières affiches de l'adaptation théâtrale de *Michel Strogoff* en France. Comme pour *Le Tour du monde en 80 jours,* la pièce de théâtre *Michel Strogoff* a son lot d'images marquantes.

Ici, sont dépeints la scène de « la retraite aux flambeaux » et la scène de « l'aveuglement »[170]. Sur la partie supérieure, dite la retraite aux flambeaux constituant le deuxième tableau de la pièce[171], des danseuses portant des drapeaux

169 Jean-Yves PAUMIER, *Jules Verne Voyageur Extraordinaire : à la découverte des mondes connus et inconnus*, Grenoble, Glénat, 2008, p.109

170 Bibliothèque Municipale d'Amiens, *Jules Verne Michel Strogoff, Op. cit.*, p.70

171 Et par la suite constituera le troisième tableau de la pièce.

prennent place devant un groupe de soldats musiciens arborant pour certains des tambours aux côtés de cavaliers trompettistes. La partie inférieure, représentant la scène d'aveuglement, le neuvième tableau de la pièce, dévoile le supplice infligé à Michel Strogoff. Le héros est maintenu par trois hommes tandis qu'un autre pose un sabre sur un brasero devant une foule et les deux femmes éplorées : Nadia, la jeune femme rencontrée sur la route et Marfa, la mère de Michel Strogoff qu'il venait tout juste de retrouver.

Ainsi, la scène supérieure illustre un bal illuminé de lampions devant le décor d'une ville russe, le tout dans un monde ordonné et hiérarchisé où flotte le drapeau impérial russe reconnaissable par un aigle bicéphale noir sur fond jaune. À cela s'oppose la scène de la partie inférieure très probablement inspirée de la composition réalisée par Adrien Marie[172] parue dans de *l'Illustration Belge,* la même année[173]. Dans l'affiche, cette fois-ci devant un décor de tours arabiques, est figuré le peuple tartar. Ce dernier forme une masse, insensible à la scène d'une cruauté abominable qui est sur le point de se dérouler. Michel Strogoff conscient de son châtiment tente de se débattre en vain. Ainsi cette illustration oppose la culture russe face à la barbarie des tartars, en effet ces derniers sont grossièrement vêtus tandis que les danseuses russes sont habillées à la dernière mode parisienne et portent fièrement le drapeau impérial.

La dimension politique de l'intrigue de *Michel Strogoff* n'est pas sans évoquer les événements liés à l'alliance franco-russe qui a surement favorisé le succès de la pièce[174]. Ainsi, cette affiche est vraisemblablement la première d'une longue série reprenant ce type d'illustrations.

Pour l'affiche américaine reprenant la pièce au Boston Theatre **[fig.42]**, le titre *Michel Strogoff* devient *Michael Strogoff* pour la traduction américaine. L'affiche est réalisée à partir d'une estampe du français Deroy[175], placée au centre de la composition. Mais ce qui fait la particularité de cette affiche, c'est principalement le cadre entourant l'estampe. En effet, ce cadre, d'un bleu vif, énumère les qualités du spectacle déjà évoquées dans le titre « Boston Theatre - The Magnificent Production »

172 A la fois peintre de genre, dessinateur, et illustrateur Adrien Marie est né en 1848 et mort en 1891.

173 Bibliothèque Municipale d'Amiens, *Jules Verne Michel Strogoff, Op. cit.*, p.49

174 Sylvie ROQUES, *Jules Verne et l'invention d'un théâtre-monde, Op. cit.*, p.350

175 Le graveur, lithographe et dessinateur Deroy est né en 1925 et mort en 1906.

où nous pouvons ainsi lire sur chaque cotés : « grand ballet of fifty », « gorgeous scenery », « elegant costumes », « excellent music », « great cast », « fire drum corps », « mounted trumpeters », « twenty horses », « 400 people engaged in this production »[176]. Ces mots traduisent le caractère grandiose de la pièce de théâtre. Le dessin central, entouré par ce cadre bleu, quant à lui reprend l'estampe du dessinateur Auguste Deroy et du graveur Charles Baude[177]. L'estampe éditée vers 1880[178] est vraisemblablement une image de presse, une publicité pour la pièce du théâtre du Châtelet. Celle-ci illustre treize scènes du roman *Michel Strogoff,* avec les trois épisodes majeurs au centre ainsi que des vignettes et des bandeaux représentant des scènes plus anecdotiques esquissées en quelques traits pour certaines. Une fois de plus, les événements, les personnages et les décors montrent la richesse du spectacle. Sont ainsi représentés les épisodes suivants : La retraite aux flambeaux à Moscou, Le relais de poste, Le Champ de bataille de Kolyvan, Le ballet, Le télégraphe, Le cortège, pour le dessin central Le Supplice de Michel Strogoff, Les rives de l'Angara, L'aveugle, La mort d'Ogareff, L'incendie d'Irkousk, Le radeau et La délivrance d'Irkoutsk.

Par ailleurs, cette affiche ayant appartenue à Jules Verne, est mentionnée lors d'une interview en 1889, donc quelques années après sa création :

> « À ces mots, il fit entrer Miss Bly dans la pièce voisine, une vaste salle, dont les quatre murs étaient recouverts de rayonnages. Il y avait, fixée au mur dans un espace libre, une affiche annonçant la représentation de Michel Strogoff au théâtre de Boston […].»[179]

Ces mots montrent la fierté de Jules Verne d'avoir des affiches étrangères, qui plus est américaines, un pays cher aux yeux de l'écrivain. De plus, il est important de souligner qu'une affiche et donc potentiellement plusieurs autres étaient déjà exposées dans la riche demeure de Jules Verne comme actuellement dans le musée.

176 Traduit en français dans l'ordre par « grand ballet de cinquante [danseurs] », « magnifique décor », « costumes élégants », « grande distribution des rôles », « corps de tambour de feu », « trompettes montées » « vingt chevaux », « 400 personnes engagées dans cette production ».

177 Le graveur sur bois, Charles Baude est né en 1853 et mort en 1935.

178 Voir : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438526b.item

179 Tiré de l'article de Robert SHERARD, « Nellie meets Verne », paru dans *The world*, le 24 novembre 1889. Publié dans Daniel COMPERE, Jean-Michel MARGOT, *Entretiens avec Jules Verne*, Genève, Slatkine, 1998, p52

Les affiches suivantes comportent de grandes similarités dans leurs iconographies **[fig.109]**. En effet, comme évoqué précédemment, elles font chacune appel à la représentation d'un cavalier sur sa monture dessiné dans toute sa hauteur. Ce type de représentation, longtemps utilisé dans l'art pour immortaliser les grands personnages confère à l'affiche un aspect plus vivant. Il n'y a plus seulement des scènes assemblées pour décrire diverses situations mais un personnage intermédiaire, à l'allure impressionnante, visible de loin et interpellant le passant. Il est possible que ce cavalier soit une représentation de Michel Strogoff pour certaines lithographies, notamment celles où il ne joue pas de la trompette, toutefois rien ne prouve cette hypothèse.

Ce cavalier portant les attributs de la Russie introduit également astucieusement le reste des scènes représentées, souvent au nombre de deux, placées sur le côté, l'une au-dessus de l'autre. De plus, pour toutes ces affiches, la scène représentée dans la partie supérieure est une scène de danse.

L'affiche datée vers 1888 **[fig.43]** figure « la bataille de Kolyvan »[180] et la scène de « La retraite aux flambeaux »[181]. Le bandeau rouge vif sur lequel est écrit le titre *Michel Strogoff* occupe une diagonale séparant les deux tableaux en deux parties bien distinctes. Le cavalier placé devant, sort quelque peu des bordures de l'affiche, pour justement placer ce personnage sur son cheval au premier plan et ainsi le rendre plus dynamique et imposant aux yeux des spectateurs.

La scène de la partie supérieure reprend ainsi le thème du ballet, avec les gracieuses danseuses dont certaines semblent être en lévitation, devant les soldats russes, les lanternes et le décor de la ville.

Le champ de bataille de Kolyvan est le sixième tableau du deuxième acte de la pièce, le moment où Michel Strogoff, dans la représentation, apparaissant du fond, traverse le décor à la recherche de sa mère Marfa et de Nadia qu'il croit tombées à terre. Mais au même moment il se ressaisit et déclare « Et l'implacable devoir impose silence à mon cœur... Et je ne puis les rechercher ni les secourir !... Non... »[182].

180 Bibliothèque Municipale d'Amiens, *Jules Verne Michel Strogoff, Op. cit.*, p.41

181 *Ibid.*, p.70

182 Extrait de la pièce *Michel Strogoff*.

Ainsi, à la lumière du crépuscule, nous distinguons un homme se tenant debout sur le tas de corps, une main sur le cœur et l'autre main levée, sûrement inspiré du dessin de Daniel Vierge **[fig.94]**, lui-même inspiré par l'illustration présente dans le roman **[fig.91]**. Il s'agit de Michel Strogoff traversant le champ de bataille de Kolyvan illustré par les corps, d'hommes, de femmes et de chevaux. Sur la droite sont figurés les restes d'un sémaphore, un outil de communication utilisé pour transmettre des messages visuels. Dans la partie inférieure, au centre, un cadavre au teint pâle dont la tête est dirigée vers le spectateur appuie cette scène macabre. La représentation de cet épisode si singulier fera l'objet d'une affiche vers 1900 **[fig.48]**, néanmoins la composition sera différente dans la mise en scène des cadavres qui seront moins visibles du fait de leurs éloignement et d'un éclairage plus sombre. Tous les éléments présents dans l'affiche sont cités par Arnold Mortier en 1880 dans une descriptions du décor de Rubé et Chaperon de la scène lors d'une représentation théâtrale :

> « […] une vaste plaine, un ciel rouge, des sapins démolis, des canons brisés, le squelette d'un sémaphore, des morts partout, des cadavres de chevaux ; un effet lugubre mais saisissant […].» [183]

L'idée de représenter un cavalier russe sur son cheval avec à l'arrière un champ de bataille est déjà utilisée en 1880 **[fig.85]** au théâtre du Chatelet avec une affiche de Pierre Vidal. Mais cette dernière, réalisée dans des teintes chaudes, est caractérisée par un traitement moins détaillé du fond relatant la bataille de Kolyvan. Elle ne provoque pas autant d'intensité dramatique que pour l'affiche de 1888.

L'affiche créée en 1891, également pour le théâtre du Châtelet **[fig.44],** se révèle être constituée d'une juxtaposition d'éléments. Un coin de papier se décollant en s'enroulant sur lui-même démontre qu'une grande partie du dessin est en réalité une affiche figurée dévoilant le seizième tableau illustrant le final : la scène au port de Cronstadt avec l'arrivée des français[184]. Il s'agit là d'une mise en abyme : d'une affiche, elle-même, représentée dans l'affiche. Le reste de l'image encercle cette représentation d'affiche, en effet, elle partage cette fois-ci l'univers russe de *Michel Strogoff*. Le cavalier brandissant l'étendard russe est placé au premier plan suivi

[183] Description dans Arnold Mortier, *Les soirées parisiennes de 1880*, Paris, E. Dentu, 1880, p397-398, cité dans Sylvie ROQUES, *Jules Verne et l'invention d'un théâtre-monde*, *Op. cit.*, p.229

[184] Bibliothèque Municipale d'Amiens, *Jules Verne Michel Strogoff, Op. cit.*, p.70

d'autres cavaliers jouant de la trompette ou portant des flambeaux devant l'horizon d'une ville Russe.

Sur la partie inférieure sont disposés des rangs de marins munis de baïonnettes faisant face à l'imposant cavalier, présenté comme à son habitude sur un côté et occupant pratiquement toute la hauteur de l'affiche. Enfin, aux pieds du cavalier deux médaillons à fond jaune, rappelant la couleur du drapeau flottant, dévoilent les portraits identifiés à leurs noms de Michel Strogoff et de sa mère, Marfa. Ces sont les principaux protagonistes de la pièce. Un casque, des flèches dans un carquois et un sabre jonchent le sol sur la partie inférieure gauche, sous le cavalier. Ces attributs de guerre symbolisent la victoire terrassante sur les tartars. Juste en dessous, proche du sabot de la monture, apparaît la signature de l'artiste Émile Lévy.

La scène centrale, délimitée par l'affiche figurée, est caractérisée par des couleurs moins soutenues que pour le reste de la lithographie. Sont esquissés les détails de l'arrivée d'une flotte composée d'une dizaine de navires de guerre arborant glorieusement le drapeau français face à un bateau russe. Pour les cuirassiers français, les soldats sont nombreux sur les ponts et également sur les mâts. Ces français sont salués par un capitaine russe placé à la proue d'un navire entouré d'un orchestre et d'une foule les acclamant en signe de reconnaissance et d'accueil. Enfin, dans la partie inférieure droite, deux personnages dirigés vers le spectateur semblent extraits de la scène représentant les rangs de marins et une foule réjouit par le dénouement. Ces deux personnages sont les deux journalistes Alcide Jolivet et Harry Blount. Dans la version théâtrale contrairement à la version originale du roman, ces deux personnages deviennent des figures comiques. Cette affiche figure les deux journalistes munis de leur carnets de notes et crayons, ceci s'empressent de rédiger un article relatant l'évènement. L'un d'entre eux pose un regard sur le travail de son compère surement dans le but d'écrire un meilleur article dévoilant ainsi la concurrence entre ces hommes.

L'affiche dite « passe-partout » créée vers 1900 **[fig.47]** reprend exactement les scènes de la lithographie créée vers 1880 **[fig.41]**, mais en y ajoutant bien évidemment la figure du cavalier sur la gauche.

De plus, elle comporte de nombreuses similitudes avec une affiche qui ne fait pas partie de la collection Jules Verne d'Amiens mais dont nous connaissons

l'existence **[fig.86],** présente dans un catalogue de vente[185] et datée elle aussi vers 1900. Cette dernière comporte la mention « affiche Louis Galice » sur la partie inférieure gauche, tandis que l'affiche de la collection Jules Verne indique « Affiches Américaines Ch. Lévy » au même emplacement. Ces deux affiches ont par conséquent été imprimées dans des ateliers différents. Toutefois, toutes deux sont très proches dans leur composition générale avec la représentation des deux scènes majeures de la retraite aux flambeaux et de l'aveuglement mais également d'un cavalier en pied placé sur le côté gauche brandissant le drapeau impérial russe. La composition générale reste la même pour les deux affiches, cependant quelques détails diffèrent, notamment au niveau des couleurs employées : le cheval blanc devient une monture brune, le fond brumeux bleuté se transforme en un fond lisse vert à l'arrière du cavalier, de même que les couleurs présentes dans les deux scènes changent considérablement en passant d'un fond bleu brumeux à des nuances de violet, de vert et d'orange. Ces changements de couleurs créent une variation dans la lumière et donc dans l'ambiance générale de l'affiche. De plus, les vêtements des personnages ainsi que les édifices à l'arrière sont modifiés. La construction en pierre servant de décors sur la gauche se transforme en tente du chef tartar dans la seconde affiche. De la même manière, la position du cheval est changée et le cavalier ne regarde plus sur le côté mais face à lui, vers le spectateur. Le drapeau n'a plus la même apparence et le titre, placé pour les deux affiches au centre faisant la transition entre les deux scènes est écrit différemment, avec une courte mention des caractéristiques du spectacle pour la seconde affiche. Malgré ces quelques différences, le lien entre ces deux affiches est toutefois immédiatement identifiable.

L'affiche suivante supposée être destinée à une représentation pour un théâtre de la ville de Tours est également datée vers 1900 **[fig.48]**. Cette lithographie, très sombre, dévoile également deux scènes nocturnes. Le cavalier, d'un âge déjà avancé, sur sa monture est placé, cette fois-ci , à droite et joue de la trompette. Son armure et sa monture grise ajoute de la lumière à la composition, de la même manière que les femmes vêtues de robes blanches, dansant devant des drapeaux impériaux jaunes.

La scène de la bataille de Kolyvan, illustrée dans la partie inférieure est, dans cette version, nettement plus proche de celle illustrée dans le roman par Jules-

[185] Voir lot n°269 lors de la vente *Le Tour du Monde par l'Affiche 1880 à nos Jours*.

Descartes Férat paru en 1876 **[fig.91]**. En effet, comme dans le roman, l'atmosphère de cette scène est très sombre avec une légère touche de couleur dans le ciel, laissant entrevoir la silhouette de Michel Strogoff au-dessus des dépouilles humaines.

Ainsi, la reprise de ce type de composition sur plusieurs années suggère l'efficacité sur un format vertical, du thème représenté et de l'ambiance de l'affiche qui illustre parfaitement le sujet de la pièce où les scènes de fêtes cohabitent avec des scènes plus dramatiques de bataille ou de supplice **[fig.109]**.

L'affiche signée Louis Galice vers 1899 **[fig.45]** se distingue particulièrement des autres lithographies de la collection de par son formant vertical mais également par son iconographie dévoilant uniquement le portrait en pieds de Michel Strogoff en uniforme[186]. Michel Strogoff porte le kolback, un couvre-chef russe et sur une épaule un manteau comparable à une pelisse blanche garnie de fourrure noire, orné sur le devant de cordonnets, de boutons grelots dorés et également décoré de soutaches, des galons eux aussi dorés se retrouvant sur le côté du pantalon sombre. Il porte des bottes noires cirées composées, pour chacune, à l'arrière d'un éperon à molette denté montrant que ce sont des bottes de cavalier. Il tient un sabre, très certainement un chachka de l'armée impériale Russe et l'armoirie de la Russie. Son costume d'apparat suggère son importance, qui transparait également dans sa prestance avec la position de son corps d'une droiture remarquable. Sa tête, légèrement redressée traduit un personnage emblématique d'une grande détermination.

Cette image a pour but de mettre en avant le héros de la pièce, au centre de l'intrigue, mais aussi l'acteur interprète. M. Romain étant décrit ici comme un comédien apprécié par le public, il donne ses traits au personnage principal comme mentionné dans l'affiche « M. Romain dans le rôle de Michel Strogoff Courrier du Tzar ». Il semblerait que l'acteur ait été portraituré par un photographe avant que l'artiste transpose dans la lithographie son apparence.

La seconde affiche, réalisée également par Louis Galice **[fig.46]**, annonçant le passage de la tournée Romain utilise cette fois-ci une sélection de scènes de la pièce dévoilant Michel Strogoff dans différentes situations. Il est dans chacune d'entre elles

186 Bibliothèque Municipale d'Amiens, *Jules Verne Michel Strogoff, Op. cit.*, p.70

reconnaissable à son long manteau rouge fourré et sa tunique rose ceinturée à la taille. Sur la gauche il est représenté dans toute sa hauteur avec Nadia sous son épaule, devant le fond illustrant la bataille de Kolyvan. Tous deux s'avancent face à nous, et Michel Strogoff indique la direction à suivre de sa main tenant un bâton. Son regard, dont les yeux écarquillés et expressifs sont dirigés vers cette même direction, n'est pas sans rappeler le châtiment dont il fait face dans la pièce lui faisant perdre la vue.

Au niveau du titre est figuré le décor d'une ville russe en feu[187] et à proximité, sur la partie droite de l'affiche, est représenté le moment où Michel Strogoff dévoile son identité aux tartars pour sauver Marfa, sa mère[188]. Ses gestes traduisent en effet le secours qu'il tente de lui porter. Enfin la scène encadrée en rouge illustre l'épisode de l'aveuglement de Michel Strogoff.

Il semblerait, là encore, que l'acteur M. Romain ai donné ses traits pour le rôle principal dont le visage est très ressemblant à l'affiche précédente avec toutefois une expression suggérant l'enjeu de ce voyage où nombreux sont les obstacles.

Les deux affiches suivantes reprennent uniquement l'image du supplice. L'utilisation d'un grand format permet de détailler avec davantage de soin une scène déjà représentée. En effet ces lithographies dévoilent l'instant où le bourreau passe le sabre chauffé devant les yeux ouvert de Michel Strogoff, suggérée par la lame placée horizontalement. Il s'agit ici de traduire l'intensité dramatique à travers la cérémonie.

Pour l'affiche du théâtre du Châtelet vers 1900 **[fig.49]** la scène est très colorée avec une kyrielle de personnages, jusqu'à l'arrière-plan comme le laisse entendre toutes les lances figurées. Le voile bleu sert de fond au titre de la pièce mentionnée en jaune caractérisé par une typographie particulière, tout comme le titre indiqué dans la partie inférieure en rouge.

L'image dévoile une mise en scène, permettant d'identifier les personnages principaux à travers la gestuelle avec les mains et également avec les regards. En effet ces regards se dirigent tous, sauf à quelques rares exceptions, sur Michel Strogoff, le centre de l'attention. De plus, les mains sont déterminantes puisqu'elles révèlent les différentes attitudes face à cette scène de souffrance pour le héros. Dans la partie

187 Sûrement Kolyvan comme mentionné dans la troisième scène du cinquième tableau.

188 La quatrième scène du septième tableau.

droite, devant son trône, Féofar, le khan tartar, est figuré avec une main posée sur sa ceinture comme un observateur tout comme l'homme tenant le livre, faisant référence au prêtre tenant le Koran[189]. Le traître, Ivan Ogareff désigne du doigt le héros, pour accentuer sa cruauté. Le bourreau, vêtu de rouge, place la lame du sabre horizontalement sur les yeux de sa victime tout en tenant sa tête. Michel Strogoff avec ses poings serrés, témoigne de sa résistance mais aussi de son impuissance face à ce qu'il va devoir endurer. Marfa et Nadia placées sur la gauche au premier plan sont interloquées et leurs gestuelles traduisent une certaine appréhension. Marfa lève une main avec les doigts écartés à son visage en signe de stupéfaction, tandis que Nadia porte ses mains croisées en signe de prière.

Pour l'affiche de la tournée théâtrale Doria **[fig.50]** comme pour la précédente, l'artiste a illustré le moment le plus cruel du roman à la différence que cette fois-ci la scène est resserrée sur les personnages principaux car la foule ressemblant à une armée apparaît en retrait dans le fond, derrière une tente. Ce point de vue permet donc de comprendre plus facilement ce qu'il se déroule car les personnages intervenants sont tous regroupés. De plus, cela permet de concentrer davantage le regard des spectateurs sur le héros dont la tête est placée au centre de l'image. Là encore, l'attitude et la gestuelle sont révélatrices du camp dans lequel se place chaque personnage. Le prêtre se place juste derrière le courrier du tsar et tient le Koran, dans ses deux mains. Cette fois-ci l'homme désignant du doigt Michel Strogoff n'est plus Ivan Ogareff mais le chef Féofar comme c'est le cas dans la pièce de théâtre. En effet, Ivan Ogareff, est reconnaissable sur la droite par son physique robuste, son vêtement plus apte au combat et surtout à son sabre car en tant que général tartar il est le seul avec le bourreau à devoir porter une arme lors de cette scène. Ce dernier est accompagné de sa maîtresse Sangarre et tous deux semblent indifférents à la scène.

Là encore, à la vue de cette horreur, les deux femmes, Marfa et Nadia ne cachent pas leur peine. De même que le personnage dans le fond, Alcide Jolivet, portant une main à son cœur face à cette scène d'une cruauté inouïe mais ce dernier est retenu par Harry Blount qui sait qu'ils sont impuissant face à cela.

[189] Terme désuet employé par Jules Verne pour désigner le Coran.

Un dessin humoristique d'Albert Robida daté de 1880 **[fig.96]** publié dans son propre journal humoristique, *La Caricature*[190], accompagne la création de la pièce de théâtre en dévoilant une kyrielle de danseuses, de musiciens et Michel Strogoff, vu comme un petit homme, de profil, portant sous son bras une énorme enveloppe pour illustrer son rôle de courrier du tsar. Le texte sous l'illustration compare en effet Michel Strogoff à un véritable facteur. Ainsi, Albert Robida fait appel au comique de situation, à l'invraisemblable et à la démesure pour caricaturer la pièce de théâtre et sans doute par la même occasion, les affiches de théâtre. Il est tout à fait envisageable qu'elles aient inspirées des caricatures. En effet, il a là la présence des danseuses, des figures tziganes, de l'homme à cheval et bien sûr des vêtements aux couleurs jaunes et des drapeaux figurant l'aigle, omniprésents, pour souligner le lien avec la Russie.

Pour les affiches des adaptations théâtrales de *Michel Strogoff*, l'iconographie est fréquemment la même. Par ailleurs, des lithographies révèlent des similitudes remarquables dans leurs compositions générales et le traitement des scènes clefs. Il s'agit sans doute de représentations jugées efficaces et attrayantes auprès du public. La Russie est mise en avant avec son peuple de bons cavaliers, de bons danseurs, capables de raffinement et de courage.

### D- D'autres spectacles

Mais l'affiche constitue également la preuve que les romans de Jules Verne inspirent des adaptations théâtrales sans sa contribution. *Le Voyage dans la Lune* est l'adaptation au théâtre en 1882, en trois actes, influencée par les trois romans *Voyage au centre la Terre*, de *Vingt mille lieues sous les mers* et de *De la Terre à la Lune*. Il s'agit d'une pièce syncrétique où la science apparaît au service du divertissement et non plus de l'apprentissage[191] contrairement aux adaptations de Jules Verne et d'Adolphe d'Ennery considérées comme géographiques ou historiques.

190 Sandrine DORE, *Albert Robida (1848-1926) : un dessinateur fin de siècle dans la société des images*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Ségolène Le Men, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Nanterre, 2014, p.132

191 Florent MONTACLAIR, « Une pièce de Jules Verne : Voyage à travers l'impossible (1882) », dans *Coulisses*, n°13, 1996, p.21-28.

L'affiche pour l'opérette de Jacques Offenbach créée en 1892 **[fig.51]** est à l'image de ce spectacle, elle révèle le fantastique avec ses nombreux personnages aux allures féériques, certains sont ailés, en lévitation, d'autres possèdent des antennes ou des costumes étranges. Certes, le nom de Jules Verne n'est pas mentionné mais le titre, occupant une large place, n'est pas sans rappeler le roman d'anticipation de l'écrivain, *De la Terre à la Lune,* de même que la présence de l'obus, illustré dans l'ouvrage par Henri Montaut vers 1865. La lithographie cherche à transcrire un univers merveilleux et utilise pour cela des couleurs vives et un agencement de scènes extravagantes.

Une autre affiche est réalisée par Jules Chéret pour ce même spectacle en 1875 **[fig.79]**, date de la création de cet opéra-féérie au théâtre de la Gaité. Dans cette lithographie, Jules Chéret donne une place centrale à la Lune, figurée par un visage rond et ayant un regard énigmatique. Sa forme est mise en valeur par le titre suivant sa courbure. La palette relativement pâle de l'image est rehaussée par une typographie rouge, se retrouvant couramment dans le travail de Jules Chéret comme nous avons pu le constater précédemment. Par ailleurs cette affiche est chargée en détails, avec des scènes dans lesquelles figurent des personnages étrangement vêtus, des scènes d'actions et des scènes illustrant des objets industriels comme celle placée en haut à gauche sous le titre du théâtre et dont l'image rappelle l'esthétique de celle présente dans le roman.

Ces deux affiches, séparées par plus de quinze ans dévoilent le succès du spectacle dont l'œuvre de Jules Verne a été une source d'inspiration non négligeable.

La production d'affiches théâtrales rassemblées dans la collection Jules Verne constitue un témoignage du succès retentissant dans le monde entier des *Voyages extraordinaires* portés à la scène.

Comme nous avons pu l'observer les stéréotypes sont bien sûr présents à travers les affiches. Ils servent à appuyer la notion de voyage, en dépeignant des peuples reculés dont les spectateurs, parfois, ne connaissent même pas l'existence.

Les affiches ont recours à plusieurs systèmes pour attirer le public dévoilant ainsi une diversité dans leurs représentations mais avec toutefois une grande part d'inspiration des illustrations déjà présentes dans les *Voyages extraordinaires*.

# III- Les affiches de cinéma

## 1- La reprise des œuvres de Jules Verne

Jules Verne est connu dans le monde entier et ses récits sont bien souvent synonymes de succès, c'est pourquoi bon nombre de réalisateurs vont s'essayer et adapter les *Voyages extraordinaires* à l'écran.

A ses débuts, très rapidement le cinéma s'empare de l'univers de Jules Verne qui se prête parfaitement à ce nouveau divertissement très prometteur. En 1902 déjà, George Méliès, considéré aujourd'hui encore comme le père du cinéma avec les frères Lumières, réalise le film *Le Voyage dans la Lune*. Ce court métrage est librement adapté des œuvres lunaires de Jules Verne et de L'opéra Pirate d'Offenbach. Il réalise par la suite *Le Voyage à travers l'impossible*, une adaptation de la pièce de Jules Verne et d'Adolphe D'Ennery inspirée de *20 000 lieux sous les mers*. D'autres réalisateurs reprennent les romans de Jules Verne durant la période ou le cinéma est dénué de parole. Ainsi de nombreux films s'inspirent des *Voyages extraordi*naires[192] comme le long-métrage *Vingt-mille lieues sous les mers* (*20,000 Leagues Under the Sea*) réalisé en 1915 par Stuart Paton, *Mathias Sandorf* d'Henri Frescourt en 1920, *Around the world in 18 days* de B. Reaves en 1923, *Michel Strogoff* de Victor Tourjansky en 1926 et the *Mysterious Island* (*L'île Mystérieuse*) de Maurice Tourneur en 1929.

### A- Les débuts du cinéma vernien

Déjà avant l'arrivée du cinéma en 1895, et pendant les quelques années qui vont succéder cette apparition, le pré-cinéma cherche à traduire à travers divers appareils comme la lanterne magique, le praxinoscope, le thaumatrope, le zootrope et bien d'autres, un mouvement à partir d'une suite de dessins ou de photographies. Vers 1900 nous avons connaissance de spectacle de pré-cinéma partiellement inspiré des romans de Jules Verne comme le montre l'affiche *l'Illusionorama mégascopique Cocherie, Vingt mille lieues sous les mers*[193]. Le pré-cinéma s'empare alors du monde

[192] Marius MALLET (dir.), *Jules Verne à Dinard*, *Op. cit.*, p.109

[193] Voir dans la collection Jules Verne d'Amiens : inv. 1450424

vernien[194], en effet ce thème se prête parfaitement à ces spectacles, ancêtres des images en mouvement.

Méliès est l'auteur de centaines de films entre 1896 à 1913, et parmi ces réalisations cinq révèlent une inspiration, une transposition ou un écho de l'œuvre de Jules Verne. Chronologiquement il s'agit des titres suivants[195] : *Voyage dans la lune* en 1902, *Le Dirigeable fantastique* en 1903, *Voyage à travers l'impossible* en 1906, *200 000 lieues sous les mers ou le cauchemar d'un pêcheur* en 1907 et *A la conquête du Pôle* en 1912. Georges Méliès considéré comme le « Jules Verne du cinématographe »[196] explique ce lien avec l'œuvre du célèbre écrivain pour un de ses films de la façon suivante en 1933 :

> « L'idée du Voyage dans la Lune me vint d'un livre de Jules Verne intitulé « De la Terre à la Lune et Autour de la Lune ». Dans cet ouvrage, les humains ne purent atterrir sur la Lune, ayant, en effet, raté leur voyage. J'ai donc imaginé, en utilisant le procédé de Jules Verne (canon et fusée), d'atteindre la Lune, de façon à pouvoir composer nombre d'originales et amusantes images féeriques au-dehors et à l'intérieur de la Lune, et à montrer les monstres, habitants de la Lune, en y ajoutant un ou deux effets artistiques (femmes représentant les étoiles, comètes, etc., effets de neige, fond de la mer, etc.). »[197]

Ce premier genre cinématographique a donc pour but d'emporter le spectateur vers un nouvel univers et s'apparente au genre de la vulgarisation scientifique, rejoignant les ouvrages de Jules Verne.

194 Piero GONDOLO DELLA RIVA, *Jules Verne et le spectacle*, *Op. cit.*, p.33

195 Angélique MOTTET, « Méliès & Verne : une histoire de filiations… », dans *Revue Jules Verne*, n°33-34 (Les Arts de la représentation), décembre 2011, p.70

196 Aude BERTRAND, *Georges Méliès et les professionnels de son temps*, mémoire d'étude de Master, Culture de l'écrit et de l'image sous la direction d'Evelyne Cohen, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, Université Lumière, Lyon, 2010, p.73

197 Voir : http://www.cndp.fr/crdp-reims/fileadmin/documents/preac/spectacle_vivant_opera/dossiers_pedagogiques/CARNET_D_OPERA_LE_VOYAGE_DANS_LA_LUNE__1_.pdf

## B- Entre adaptation et simple inspiration

Très vite, le cinéma s'empare de la littérature pour s'approprier les grands récits qui plaisent tant au public. Au temps du cinéma muet, déjà, les adaptations de romans sont courantes et suivent soigneusement les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne notamment pour les films français, *Mathias Sandorf* de 1920 et *Michel Strogoff* de 1926. Curieusement, de nombreuses adaptations très fidèles aux romans sont réalisées en Russie.

Dans les années 1950, le cinéma français adaptera de multiples chefs-d'œuvre du patrimoine français. Jules Verne n'est pas le seul écrivain à voir son œuvre portée à l'écran, c'est également le cas pour Victor Hugo avec notamment *Les Misérables*, *Notre-Dame de Paris,* Alexandre Dumas avec *Le Comte de Monte-Cristo*, Émile Zola avec les R*ougon-Macquart, L'Assommoir* ou encore *Germinal* et les classiques de la culture anglaise de William Shakespeare avec *Macbeth*, *Hamlet* et aussi *Roméo et Juliette.*

Jules Verne est un des écrivains les plus connus dans le monde et son univers, si particulier soit-il, est populaire et bien souvent synonyme de succès. Ainsi, Hollywood va s'emparer des œuvres du romancier. Selon Laetitia Cavinato, l'âge d'or des adaptations hollywoodiennes de Jules Verne se situe dans les années 1950 et 1960. En effet, une dizaine d'adaptations sont créés prenant d'assez grandes libertés vis-à-vis des textes originaux. Le cinéma américain a tendance à réduire l'œuvre de l'écrivain à ses grandes lignes[198].

Il est aussi important de noter que beaucoup de films ne sont restés qu'à l'état de projet, non aboutis ou inachevés comme le film *Michel Strogoff* de Léonce Perret en 1923, *La Isla Misteriosa* de Enrique Rambal en 1927, *20 000 Leagues Under the Sea* d'Irving Thalberg en 1936 et *Le Fils de Michel Strogoff* de J. Ermolieff en 1938

[198] Laetitia CAVINATO, « Jules Verne sur grand écran », dans *Revue 303*, hors série (Images de Jules Verne), n°134, 2014, p.110

## 2- La publicité autour de la sortie d'un film

L'échantillon d'affiches de cinéma étudié dans cette recherche ne représente qu'une infime partie de la collection Jules Verne. En effet, dans l'inventaire elles sont au nombre de sept-cent cinquante-neuf. Cette importante quantité s'explique par l'abondance des reprises de Jules Verne au cinéma, mais aussi de par la variation des formats pour un même film (avec la lobby-card, l'affichette, les très grandes affiches, le format vertical ou horizontal suivant le mode d'exposition) et les différentes versions pour chaque pays avec la traduction et quelques compositions nouvelles.

De nombreuses affiches ont été acquises par Piero Gondolo della Riva à l'exception de certaines telles que les affiches pour *Michel Strogoff* **[fig.58 et fig.59]** achetées en 2004 et l'affiche Éclair **[fig.53]** achetée en 2006.

### A- Présenter le film

Les affichistes ont parfaitement su s'adapter à l'avènement du cinéma comme nouveau loisir de masse. Ainsi, ils ont réussi à mettre leurs talents à profit en répondant aux demandes plus ou moins précises des distributeurs[199]. Bien souvent peintre ou dessinateur, à travers l'affiche de cinéma, l'artiste met en avant sa propre créativité pour convaincre le spectateur. Il peut réaliser plusieurs propositions d'affiches, différentes versions qui seront étudiées par les distributeurs du film et la production pour en déterminer la plus aboutie.

L'affiche de cinéma contient couramment soit une image peinte, soit une ou plusieurs photographies agencées. Le titre du film est systématiquement indiqué en grand et occupe une place judicieuse, inscrit dans l'image ou non et tendant à équilibrer la composition.

Enfin, l'affiche peut également évoquer les noms de l'équipe comme les acteurs, le réalisateur, le scénariste, le compositeur, le chef opérateur et la maison de production. Par la suite, l'affiche est déclinée suivant plusieurs formats et supports pour le lancement publicitaire du film. Le distributeur une fois qu'il a signé le mandat

[199] Yves ALION et Gérard CAMY, *Le cinéma par ceux qui le font*, Paris, Nouveau monde, 2010, p.469

de distribution s'occupe de la conception de l'affiche jusqu'au tirage des copies et bien entendu des frais que cela engendrera jusqu'à la sortie du film[200].

L'affiche de cinéma doit avant toute chose présenter le film, faire sa promotion. Elle est la première à être vue et par conséquent son rôle est de créer une représentation intelligible auprès des spectateurs. Selon le collectionneur d'affiches, Jean-Louis Capitaine : « l'affiche fixe mieux l'image d'un film que l'image elle-même. Par une image fixe, elle doit promouvoir une image animée et son rôle est de contribuer au pouvoir d'identification au cinéma »[201].

Pour être efficace l'affiche de film ne doit pas trahir le film, elle ne doit pas raconter toute l'histoire, mais laisser la surprise de la découverte au spectateur. Elle doit avant tout donner une idée du film sans donner trop d'informations. Une surcharge d'informations peut avoir les effets contraires de ceux escomptés, et créer un désintérêt de la part du public.

Comme pour les affiches de théâtre les informations concernant un film sont agencées selon un effet de gradation logique[202]: avec des traits grands, maigres, fins et discrets selon l'importance des données. Avec les différentes tailles et styles de polices dans le texte le regard est dirigé malgré lui et suit un ordre progressif, du général, du visible aux détails moins perceptibles.

Un des principaux objectifs d'une affiche de film est d'être visible de loin. Ceci explique la simplicité des grands formats. Pour prendre exemple, les affiches de l'artiste espagnol Mac pouvaient quelque fois être vues et identifiables à cinquante mètres.

Les affiches de films sont placardées tout comme les autres affiches publicitaires dans les rues des villes et surtout à l'entrée des salles et sur les façades des cinémas pour les plus grands formats des années 1920 aux années 1960. L'auteur Dominique Blattlin décrit, d'après ses souvenirs d'enfance, une palissade dans les années 1950, sur laquelle chaque semaine un colleur d'affiches venait placarder les

200 *Ibid.*, p.456

201 Jean-Louis CAPITAINE, *Les affiches du cinéma français*, ed Seghers, Paris, 1988, p.80

202 Ikbel CHARFI, *L'Affiche de cinéma en France des origines jusqu'aux années vingt*, Sarrebruck, Editions Universitaires Européennes, 2011, p.14

nouveaux programmes. Celle-ci recevait ainsi des couches successives de papier dévoilant les affiches textes pour les programmes et également les affiches illustrées[203]. De plus, dans les halls des cinémas les affiches étaient disposées dans des vitrines[204], punaisées et portaient en travers un bandeau mentionnant « prochainement » pour annoncer les nouveautés. Ainsi, « érigée dans la rue, l'affiche de cinéma qui, tout à la fois, préfigure et se substitue au film, fait « écran » à tous les sens du terme»[205].

## B- Traduire l'atmosphère

Pour les premières années, c'est le format du papier qui conditionne les proportions de l'affiche. Il est généralement lié aux dimensions du support qui doit sortir des moulins[206]. L'affichage a donc adopté ces dimensions standard de papier, qui se retrouvent dans celles des machines à imprimer.

Le format 120 x 160 centimètres reste le plus répandu en France pour les affiches de cinéma muet[207], utilisées notamment par la société de production Pathé depuis ses débuts. Il existe également des affiches de très grands formats, de 240 x 320 centimètres, appelées « quatre panneaux » car elles sont le résultat d'une juxtaposition de quatre panneaux de 160 x 120 centimètres. Mais les affiches de la collection Jules Verne sont caractérisées par des formats multiples, permettant ainsi des compositions variées.

Plusieurs choix s'offrent à l'affichiste lors de la création. Il peut privilégier une ou plusieurs scènes du film en les reproduisant, travailler sur le concept général du film qui amène bien souvent à imaginer une création graphique complète. Il peut aussi mettre en avant des personnages dotés de caractéristiques qui leurs sont propres ou

[203] Dominique BLATTLIN, *Le Souffle de l'Ouest, les plus belles affiches de Western*, Chatou, Carnot, 2004, p.9

[204] *Ibid.*, p.10

[205] Pierre FRESNAULT-DERUELLE, L'image placardée, pragmatique et réthorique de l'affiche, Paris, Nathan, 1997, p.54

[206] Avec de nombreux formats comme le double aigle (106 x 150 cm), le quadruple jésus (112 x 152 cm) et le double colombier (90 x 126 cm).

[207] Ikbel CHARFI, *L'Affiche de cinéma en France des origines jusqu'aux années vingt, Op. cit.*, p.43

encore représenter quelques données élémentaires sur le film et la société de production[208].

Le choix de transposer une image du film en image d'affiche permet de relier directement l'affiche au film, d'avoir une référence de ce dernier sous une forme fragmentaire[209]. Le spectateur est contraint d'imaginer tout le film à partir d'une scène. C'est par exemple le cas pour la plupart des affiches du film *Michel Strogoff* de Tourjansky en 1926. Mais cette représentation semble peu créative car il s'agit simplement d'une réduction du film en une scène. L'affichiste peut travailler sur le concept du film et ainsi essayer de transmettre un message bien précis grâce à l'image. Il ne recopie pas une scène mais il construit une image intelligible à partir du film.

D'autre part, utiliser la représentation d'un personnage constitue une antonomase[210] et souligne son importance dans l'intrigue. Sa représentation, sa silhouette, sa tenue ou encore son attitude et son regard sont autant d'éléments qui attire l'œil du spectateur en le questionnant sur l'histoire qui entoure ce personnage comme l'illustre l'affiche pour la version de 1936 de *Michel Strogoff* **[fig.60]**.

En effet, les personnages sont très souvent présents sur les affiches. Nous le constatons sur les affiches étudiées car ils permettent une identification humaine et assurent la fonction empathique. Dans les affiches de cinéma deux types de plans sont identifiables, le plan discursif, où les héros sont vus de face, le regard dirigé vers le spectateur et le plan narratif où les personnages sont en interaction, sans regard dirigé vers le spectateur. Pour les affiches étudiées, le plan est systématiquement narratif, le spectateur est témoin des scènes qui se déroulent, il entre vraisemblablement dans l'univers présenté, celui de Jules Verne.

De ce fait, les affiches de cinéma mentionnent comme un argument supplémentaire le nom de Jules Verne. Ainsi nous trouvons sur les affiches les mots : « les œuvres de Jules Verne », « inspiré du célèbre roman de Jules Verne », « d'après le roman de Jules Verne », « le monde de Jules Verne », « de Jules Verne » et pour les affiches étrangères « basada en la novela de Julio Verne », « de Julio Verne ». La mention de l'auteur est effectivement un atout pour la promotion du film et ce, depuis les premières affiches cinématographiques de la collection **[fig.52]**.

208 *Ibid.*, p.13

209 *Ibid.*, p.15

210 *Ibid.*, p.18

Au fil de son évolution, l'affiche respecte des codes qui déterminent et mettent en avant des aspects de l'œuvre portée à l'écran. Par exemple, le chromatisme et la couleur dominante pour le fond de l'affiche sont généralement des facteurs d'identification du genre inscrit dans notre culture occidentale. Le blanc et les couleurs claires interviennent pour signifier le genre de la comédie ou de la légèreté tandis que les couleurs sombres illustrent davantage les registres de la science-fiction, du fantastique ou encore de l'horreur. Ainsi, les jeux de couleurs permettent de créer des nuances dans les thèmes.

## C- Une évolution dans les styles et les techniques

Quelques affiches pour les premières adaptations sont caractérisées par un titre séparé de l'image. En effet l'image occupe un grand cadre et le titre ainsi que d'autres informations propres au film sont mentionnées au-dessus ou en dessous de l'image.

Nous constatons que plus nous avançons dans le temps et plus la place occupée par le titre est importante. Ce dernier fait l'objet d'une grande attention puisqu'il va avoir tendance à s'établir davantage dans l'image et prendre quelques fois une place centrale. Des astuces permettent au titre de s'inscrire dans l'image sans pour autant devenir un élément supplémentaire du décor. En effet, il apparaît en surimpression sur l'image autrement dit devant l'illustration.

Les tendances traduites dans les affiches sont diverses et s'inspirent de plusieurs courants : Art déco, fauvisme, surréalisme, cubisme. Néanmoins une synthèse générale s'opèrera pour produire deux mouvements : « l'un abstrait et cubiste avec Cassandre et l'autre Art déco avec Paul Colin »[211]. Ces deux courants entretiennent des relations, mélangent leurs influences et sont à l'origine d'un troisième style plus populaire et empreint de sentimentalité.

Le style Art déco, qui inspira certaines réalisations de la collection Jules Verne, apparaît après la Première Guerre mondiale, de 1920 à 1939, en réaction à l'Art nouveau. Ce style fait appel à des formes épurées et géométriques, avec pour les

[211] Dominique AUZEL, « Les affiches de cinéma au fil des films », dans *24 images*, n°68-69, septembre- octobre 1993, p. 89

personnages un minimum de traits et des couleurs franches. Ces affiches ont eu un véritable succès à la fin des années 1920 car elles partagent un message clair et précis, la lettre a un rôle capital et le dessin complète le texte et non l'inverse. Les affiches créées par la suite ne sont pas soumises à des codes esthétiques définis, par conséquent elles adoptent des styles très diversifiés, propre à chaque artiste visant avant tout à mettre en avant l'intrigue et en centrant quelque fois la représentation sur les personnages et leurs expressions.

Suivant chaque société de production le style adopté est différent, ainsi chez Pathé, l'image occupe entièrement l'espace de l'affiche en laissant libre seulement une petite marge sur le côté. Le texte est introduit dans l'image pour créer un ensemble homogène contrairement à d'autre firme comme Gaumont, dont la lecture est plus séquentielle[212].

Les premières affiches de films sont comparables dans leurs techniques aux lithographies théâtrales. Ainsi nous retrouvons bien souvent la marque du point lithographique pour la superposition des couleurs comme en témoignes les affiches de Louis Rollet pour *Mathias Sandorf* en 1920 **[fig.54]** et celle de René Péron pour *Michel Strogoff* en 1936 **[fig.60]**, mais aussi l'utilisation d'un même type de papier.

En revanche durant les années 1950, la lithographie est délaissée au profit de l'offset[213] et de la quadrichromie[214]. Ces techniques moins coûteuses rendront par la suite possible les montages photographiques introduits dans les affiches à fin des années 1950[215]. Le principal atout de la photographie est d'être moins chère que l'illustration, en revanche puisqu'il s'agit d'une image déjà existante, elle reflète bien souvent moins d'originalité du point de vue de la représentation.

Dans les années 1960, le cinéma passe en couleurs et se restructure. Les immenses salles sont remplacées par des multisalles de tailles raisonnables. Pour les affiches le montage photographique est souvent utilisé à outrance et crée une véritable

212 Ikbel CHARFI, *Op. cit.*, p.293

213 Terme qui vient de l'anglais « to set off » signifiant « reporter », utilisant une technique améliorée de la lithographie en remplaçant l'impression directe crée par un cylindre de pression et une pierre lithographique par une impression indirecte engendrée par une batterie d'encrage et plusieurs cylindres dont un cylindre de transfert appelé blanchet, jouant un rôle d'intermédiaire. Ce procédé permet d'obtenir un grand nombre de tirage. Voir : https://www.larousse.fr/archives/grande-encyclopedie/page/6869

214 Dominique AUZEL, « Les affiches de cinéma au fil des films », *Op. cit.*, p.91

215 Voir : http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/affiches-enseignes-dessin

hiérarchie dans la représentation[216] : les visages des acteurs principaux formant les têtes d'affiches, les acteurs secondaires esquissés, le décor suggérant l'atmosphère du film, le graphisme du titre et des textes est soigneusement choisi et impersonnel. Ce travail en amont n'est plus celui entrepris par une seule personne mais est le résultat d'une équipe entière composée bien souvent d'un directeur artistique, rédacteur, typographe, maquettiste, dessinateur et photographe. Ainsi « le cheminement de la création de l'affiche tient plus d'une étude de marché que de l'art graphique »[217].

Nous sommes loin d'imaginer le rôle déterminant que pouvait avoir l'affiche de film par le passé. En effet, les autres moyens de promotion étaient rares et moins complets qu'aujourd'hui avec la télévision, la presse, la radio, l'arrivée d'internet et des réseaux sociaux. L'affichage jouait par conséquent un rôle capital pour le lancement d'un film, ce qui explique le soin autour de sa réalisation.

Avant l'utilisation des outils numériques, seule la créativité et le talent permettaient de créer une affiche convaincante par la qualité de ses graphismes.

[216] Dominique AUZEL, « Les affiches de cinéma au fil des films », *Op. cit.*, p.91

[217] *Ibid.*

## 3- Des artistes publicitaires

Les affiches de cinéma sont pour la grande majorité signées : l'artiste cherche une reconnaissance. Comme pour les affiches de théâtre, certains artistes travaillant sur les affiches de cinéma ne se sont distingués qu'à travers leurs productions. Quelques-uns, notamment pour les plus productifs, reconnus dans le métier, ont fait l'objet de collections et d'expositions ou d'études plus approfondies.

### A- Louis Rollet

Louis Rollet est avant tout un peintre. Ses séjours en Afrique, à Madagascar sont très présents dans ses créations[218]. À la fois peintre et aquarelliste, il travaille avec une palette riche et chaleureuse. Il illustre quelques rares affiches de film comme *Dans les serres de l'aigle* en 1923 *Au Secours* en 1925 en plus des illustrations pour les différents épisodes de *Mathias Sandorf* **[fig.54]**, tiré d'un roman de Jules Verne, portant le même nom. Sa signature, très étalée et identifiable, reprend son prénom et son nom et reste la même sur chaque support emprunté. Pour les affiches, comme pour ses huiles sur toiles, Louis Rollet utilisait des aplats de couleurs et donc des tons uniformes.

### B- Bernard Lancy

Bernard Lancy est né en 1892 et mort en 1864[219]. Ce dernier a commencé à être actif dans les années 1920 en travaillant notamment sur les affiches pour les films *Carmen* et *Jeanne D'arc*. Son esthétique et le style très épuré de l'affiche réalisée pour le film *l'Habit Vert* est proche de celle de *Michel Strogoff* **[fig.56]**. D'ailleurs Bernard Lancy réalise d'autres affiches pour Pathé Consortium Cinéma comme *Fanfan-La Tulipe* la même année, en 1926[220]. Bernard Lancy fait partis de cette génération d'artistes aux productions intenses avec, entre autre, Hervé Morvan, René Péron, Jean

218 Lynne THORNTON, *Les africanistes, peintres voyageurs, 1860-1960*, Courbevoie, ACR, 1990, p.292

219 Voir : https://data.bnf.fr/fr/14961765/bernard_lancy/

220 Jacques KERMABON, *Pathé, premier empire du cinéma*, cat. Expo. (Paris, Centre Georges Pompidou, 26 octobre 1994-6 mars 1995), Paris : Centre Georges Pompidou, 1994, p.157

Jacquelin et Roger Soubie qui devront sans cesse se remettre en question et se réinventer[221].

### C- René Péron

René Péron, né en 1904 et mort en 1972, a été actif entre 1930 et 1960. Il a réalisé près de 2000 affiches dont sa plus célèbre pour *King-Kong* en 1933. L'affiche étudiée dans cette étude est une création pour le film *Michel Strogoff* datée de 1936, donc au début de sa carrière **[fig.60]**. Comme nous pouvons le constater, il développe une esthétique assez Art déco, très géométrique. Mais en 1941 il crée une illustration pour la propagande antisémite intitulée « 1941 l'année du nettoyage »[222] pour la Ligue française et la couverture du catalogue de l'exposition *Le Juif et la France* se déroulant au Palais Berlitz (5 septembre 1941-5 janvier 1942)[223]. Ces travaux expliqueraient ainsi sa discrétion à la sortie de la guerre[224]. Tout en continuant à réaliser des affiches pour des films qui vont devenir des classiques comme *Et dieu créa la femme* en 1956 et *Spartacus* en 1960, il concentre peu à peu son travail sur l'illustration d'ouvrages pour la jeunesse, pour des manuels scolaires à l'initiative de Larousse et Nathan puis la collection des Contes et Légendes durant les années 1960-1970.

### D- Boris Grinsson

Boris Grinsson est un dessinateur français d'origine russe spécialisé dans l'affiche de cinéma. À la fin des années 1920, établit dans un premier temps à Berlin, il fuit la ville en 1933, poursuivi à cause d'une caricature d'Hitler, le dévoilant en archange de la mort[225]. Arrivée à Paris, il apprend la technique de la lithographie pour ensuite en faire son métier. Il crée alors des affiches françaises pour les films des plus

221 Dominique AUZEL, « Les affiches de cinéma au fil des films », *Op. cit.*, p.90

222 Voir : http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/1941-l-annee-du-nettoyage-la-ligue-francaise#infos-secondaires-detail

223 Voir Alexandre SUMPF, « L'exposition « Le Juif et la France » à Paris », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 28 mai 2019. URL : http://www.histoire-image.org/fr/etudes/exposition-juif-france-paris

224 Voir : http://www.bdfi.net/imagine/dossiers/nathan_cl/peron_rene

225 Jean SEGURA, *Grinsson : affiches de cinéma*, Paris, Intemporel, 2006, p.6

grandes compagnies américaines comme RKO Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer Inc. Twentieth Century-Fox Film Corporation, Paramount et des compagnies européennes telles que l'Alliance cinématographique européenne et des distributeurs français. Dans un premier temps l'affichiste signe ses créations de son nom Grinsson avec les deux s en majuscule mais sous l'occupation il se réfugie à Châteauroux et changera par la suite sa signature sans doute considérée comme étant trop proche du sigle de la Schutzstaffel du régime national-socialiste. Ainsi il signera de son nom, Grinsson simplement incliné, et pour les petits formats d'affiches seulement « Gri ». Grinsson réalise ses œuvres à partir de photographies, les portraits qui sont les éléments les plus récurrents dans sa production sont fidèles et mettent en avant les acteurs, comme les compositions *Gilda* pour le film de Charles Vidor en 1946 et *La Dame de Shanghai/The Lady from Shanghai* d'Orson Welles en 1947. Ses portraits, surtout féminins, figurent les plus grandes célébrités comme Rita Hayworth, Marilyn Monroe, Véronica Lake ou encore Brigitte Bardot. De plus, Grinsson, en plus des portraits maîtrise les compositions géométriques comme le démontre l'affiche du film *Voyage au centre de la Terre* **[fig.62]**, vers 1960, inspiré du roman vernien. Après les années 1970, il se consacrera à la peinture jusqu'à sa mort en 1999 mais laissera derrière lui plus de 1800 affiches de films.

### E- Jean Mascii

Jean Mascii est née en 1926 en Italie et est mort en 2003[226] en France. Il fait partie des affichistes de cinéma les plus prolifiques. Lorsqu'il est âgé de 6 ans, ses parents quittent l'Italie pour la France afin de fuir le fascisme. Il fait ses débuts, vers 1943 en tant que décorateur dans un atelier, chez Déco Star, où il réalise des panneaux pour des façades de cinémas[227], avant d'être embauché de 1952 à 1955 par l'agence CAP, autrement dit Consortium des Arts Publicitaires, une filiale de Pathé. En 1955, il se met à son propre compte et il est aussitôt reconnu. Sans aucune formation académique, il excelle toutefois dans l'art de la représentation des portraits et de la composition et explique son processus créatif en ces termes :

[226] Voir : http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=28832

[227] Voir : https://next.liberation.fr/cinema/2003/11/26/jean-mascii-n-est-plus-a-l-affiche_453197

> « Je travaillais à la gouache, parfaitement adaptée à la reproduction en lithographie. J'assistais à une projection du film. On me confiait un synopsis ou les jeux de photos et je m'y mettais. »[228]

Jean Mascii utilisera la nouvelle technique de l'offset dans les années 1950-1960, pour accentuer le réalisme de ses visages **[fig.63]**. Il capte pour ainsi dire les visages dans des dimensions irréelles, un élément permettant de graver l'image de l'acteur auprès des spectateurs comme en témoigne l'affiche du film de Clint Eastwood *Le Bon la Brute et le Truand* en 1968. Il réalise également des portraits en pied vus en légère contre-plongée pour accentuer la grandeur de l'acteur comme avec l'affiche *Et pour quelques dollars de plus*, en 1966 de Sergio Leone. Dans les années 1980, Jean Mascii investit la publicité, en signant notamment une campagne pour RTL représentant les portraits des animateurs. Au même moment il réalise des couvertures pour des livres, notamment pour les éditions J'ai Lu[229] avant de se consacrer à la peinture dans les années 1990.

## F- Macario Gómez Quibus

Macario Gómez Quibus, plus connu sous le nom Mac est un illustrateur espagnol né en 1926 et décédé en 2018[230]. Il suit une formation à l'École des Beaux Art de Barcelone. En 1947, il commence à travailler dans plusieurs agences de publicité. Il s'inspire des modèles nord-américains des années 1950 et 1960 pour ses créations. Il a réalisé l'affiche *El Cine* pour la version espagnole du film *Le Cygne* de Charles Vidor en 1956. Comme pour les affiches françaises de Roger Soubie et américaine il dépeint le portrait de l'actrice Grace Kelly derrière un cygne mais sa version délivre davantage d'expressivité dans son regard et la palette chromatique est plus riche avec un fond travaillé. Ainsi il réalise notamment les affiches intitulées *Los Paraguas de cherburgo*, *Los tres Mosqueteros*, *Casblanca*, *Los diez mandamientos*,

[228] Écrit par Jean Mascii en 1995, voir : https://next.liberation.fr/cinema/2003/11/26/jean-mascii-n-est-plus-a-l-affiche_453197

[229] Citons par exemple les couvertures des livres fantastiques de J. R. R. Tolkien et Stephen King vers 1977 et 1978.

[230] Roberto SANCHEZ LOPEZ, *El cartel de cine, arte y publicidad*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 1997, p.163

*Psicosis*[231] et notamment *Las Tribulaciones de un Chino en China* **[fig.65]**, assurant la promotion espagnole des grandes productions étrangères. En grand passionné, il produira des affiches jusqu'à sa mort.

[231] *Les Parapluies de Cherbourg*, *Les trois Mousquetaires*, *Casablanca*, *Les Dix commandements*, *Psychose*.

## 4- Les *Voyages extraordinaires* à l'affiche

Nous pouvons diviser le propos en deux grandes parties distinctes, même si pour les affiches aucune différence n'est visible. Il s'agit de la séparation du cinéma muet et du cinéma parlant, une véritable révolution dans le monde cinématographique dans les années 1920[232], marquant le début d'une nouvelle ère.

### A- L'enfance du cinéma vernien

L'enfance du cinéma vernien est une période décrite par Jean Demerliac[233] pour nommer les réalisations jusque 1926 et les distinguer des suivantes. Ces films sont inscrits dans les débuts du cinéma, lorsque celui-ci n'en est encore qu'à ses balbutiements pour devenir le cinéma que nous connaissons aujourd'hui, le cinéma parlant.

Les toutes premières affiches dévoilant des œuvres cinématographiques s'avèrent poser des interrogations notamment à propos de leurs contextes de réalisations et leurs datations.

La première affiche de cinéma est la lithographie *Théâtroscope américain. À la conquête du Pôle Nord* **[fig.52]**. Mis à part le Soleil se dénotant, le reste de cette lithographie est caractérisé par des tons bleus-gris. Ces teintes froides s'accordent avec le sujet évoqué de même que l'image illustre convenablement le pôle nord placé au sommet d'une vue rapprochée du globe terrestre. Comme nous avons pu le voir précédemment, le globe terrestre est un élément récurent illustrant *Le Tour du monde en 80 jours* et plus largement sert de symbole, de véritable métaphore, aux *Voyages extraordinaires*. Pour cette affiche le globe apparait pourvu de ses parallèles et méridiens, les cercles imaginaires reliant les pôles géographiques, comme le montre l'image permettant de déterminer la position. Ainsi, le cadrage délivrant une vue sur le cercle polaire arctique et le pôle nord permet la mise en scène de l'expédition promise par le titre. Sur ce globe sont figurés des moyens de transports ; un navire, un attelage tiré par des chiens, une voiture et dans les airs un ballon. Tous vont dans la

[232] Le passage du cinéma muet au parlant se situe entre 1927 et le tout début des années 1930.

[233] Jean DEMERLIAC, « Enfance du cinéma vernien (1895-1926) », *Op. cit.*, p.93-104

direction du pôle signifié par un groupe d'ours polaires et dans le ciel par des aurores boréales.

Au sein de cette atmosphère, le titre écrit dans un premier temps en blanc, est stylisé dans l'expression pôle nord puisque les lettres, cette-fois ci plus sombres, sont recouvertes de glace givrée qui a formé des stalactites. Cette subtile attention ajoute plus d'originalité en soutenant bien sûr le thème général de la composition.

Ce spectacle de pré-cinéma se servait du nom de Jules Verne pour tromper le public. Les mots « créés d'après l'imagination d'un » sont imprimés en noir et sur ce fond très sombre ils sont peu visibles de loin. L'affiche joue donc avec l'ambiguïté de ce spectacle qui s'inspire de Jules Verne sans pour autant être une reprise fidèle de ses œuvres[234].

Cette affiche est bien souvent attribuée à un film de Georges Méliès, *La conquête du pôle Nord,* sorti en 1912. Ce film narre l'expédition du Professeur Maboul, interprété par Georges Méliès, construisant un avion pour aller vers le pôle où règne le Géant des Neiges, un monstre dévoreur d'hommes[235]. Pour cause, l'inventaire de la Maison de Jules Verne à Amiens attribue cette affiche à Georges Méliès tout en la datant vers 1903[236]. La lithographie était présente dans l'exposition « Georges Méliès, magicien du cinéma »[237] dévoilant des œuvres et des objets liés au réalisateur et à son travail. Par ailleurs, Jean Demerliac soutient l'hypothèse que l'affiche fait référence au film *A la conquête du pôle nord* de Méliès[238]. En revanche la base de données de la cinémathèque française ne mentionne pas le nom de Georges Méliès, de plus, l'affiche serait datée vers 1907[239]. Ainsi cette affiche multiplie les propositions tant dans sa datation que dans son lien avec le célèbre réalisateur. Par ailleurs, comme souligné par M. Sinoquet, l'absence du nom du réalisateur, mentionné habituellement dans les affiches de ses films va à l'encontre de cette théorie.

234 Marius MALLET (dir.), *Jules Verne à Dinard, Op.cit.*, p.99

235 Voir : http://www.cite-sciences.fr/archives/francais/ala_cite/expositions/jules_verne/divers/verne.pdf

236 Tout comme l'ouvrage : Marius MALLET (dir.), *Jules Verne à Dinard, Op. cit.*, p.99

237 L'exposition « Georges Méliès, magicien du cinéma » s'est déroulé du 13 juillet 2017 au 25 août 2017 à Cannes.

238 Jean DEMERLIAC, « Enfance du cinéma vernien (1895-1926) », *Op. cit.*, p. 97

239 Voir : http://www.cineressources.net/affiches/resultat_p/index.php?pk=25174&param=S&textfield=L%27Am%E9ricain&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=2&pageP=1&type=PNP&pk_recherche=25174#

L'absence de signature et la seule mention de l'éditeur « AFFICHES LOUIS GALICE 99fb st DENIS PARIS », déjà rencontrée pour les affiches de théâtre, ne permet pas de valider qu'il s'agit d'un de ses dessins. De plus, la présence d'une signature aurait pu permettre de soumettre une datation car Louis Galice, durant sa carrière l'a modifiée à plusieurs reprises.

Toutefois dans cette affiche, le Soleil caractérisé par un visage est un motif déjà présenté dans les œuvres cinématographiques de Georges Méliès. Le terme fantasmagorique pourrait très bien être une référence à l'univers de George Méliès qu'il désigne lui-même ainsi. En 1898, Méliès a réalisé le film d'environ une minute, *Illusions fantasmagoriques*. Le nom de fantasmagorie employé à la fin du XIXe siècle accompagne également les prémices du cinéma avec la lanterne magique[240] et devient un mot à la mode pour désigner des illusions, des éléments relevant du fantastique.

Enfin, la mention placée au-dessus du Soleil, sur la droite, « ALLEZ VOIR AU THEATROSCOPE AMERICAIN », semble suggérer une invitation à une séance publique de projection d'images. Ce « théâtroscope » est cité dans une lettre d'Alfret Bréard en 1899 :

> « Le Théâtroscope est l'apothéose naturelle des attractions du genre cinématographique. Il possède l'avantage de reproduire instantanément sur plusieurs écrans à la fois des images réelles de scènes animées […]. »[241]

Ces mots font donc référence à une technique de pré-cinéma, à une attraction à l'aube des années 1900.

Le journal *L'Est Républicain* daté du 14 février 1913 fait mention du Théâtroscope américain de la façon suivante : « Tournée cinématographique – On annonce, pour le dimanche 23 courant le passage dans notre ville, du Théâtroscope américain. »[242]. Ainsi, il serait possible que ce Théâtroscope américain ai diffusé

[240] Laurent MANNONI, « Image animée », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 31 juillet 2019. URL : http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/image-animee/

[241] Extrait d'une lettre d'Alfret Bréard le 16 janvier 1899 parue dans Emmanuelle TOULET, « Le cinéma à l'Exposition universelle de 1900 », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 33, n°2, avril-juin 1986, p.200

[242] Voir « Chronique départementale » dans *L'Est Républicain*, 14 février, 1913, p.4. Disponible sur : http://www.kiosque-lorrain.fr/plugins/NewspaperReader/files/B543956101_745199_1913-02-14/B543956101_745199_1913-02-14.pdf

l'œuvre *À la conquête du pôle Nord* comme le signale l'affiche. De plus, la tournée cinématographique, datée de 1913 aurait pu permettre la diffusion du film de Méliès, sorti en 1912.

Quoiqu'il soit, cette affiche rend compte d'une création en rapport avec l'œuvre de Jules Verne. Si nous ne pouvons affirmer qu'il s'agit bien d'une illustration pour un film de Georges Méliès, cette lithographie n'est sans doute pas dénuée de l'influence du réalisateur et se place dans le sillage du pré-cinéma.

L'affiche créée pour la Société française des Films Eclair intitulée *Les Œuvres de Jules Verne* **[fig.53]** est constituée de deux panneaux de dimensions proches, mesurant réunis 290 sur 380 centimètres s'approchant du format dit « 4 x 3 » courant dans le cinéma pour les affiches les plus imposantes. D'un point de vue pictural, l'affiche évoque un panorama de l'univers de Jules Verne. Diverses scènes et éléments des *Voyages extraordinaires* sont juxtaposés pour former une riche composition. Cette affiche fait la synthèse de l'univers créé par l'écrivain comme pour quelques affiches réalisées à l'occasion des étrennes, étudiées auparavant. Nous reconnaissons notamment un sous-marin attaqué par les créatures à tentacules de *Vingt mille lieues sous les mers*, l'éléphant de *La Maison à vapeur*, le ballon de *Cinq semaines en ballon*, la machine volante de *Robur le Conquérant* et la fusée de *De la Terre à la Lune*.

Le portrait de l'auteur est encadré par une couronne et des drapeaux pour souligner la vocation internationale de son œuvre. Une longue cordelette court sur la partie inférieure de l'affiche jusqu'à un groupe d'objets formé par un globe, un compas, une longue vue. Ces éléments ne sont pas sans souligner une fois de plus la spécificité des œuvres de Jules Verne comme leur nom l'indique : ce sont avant tout des voyages.

Ainsi cette affiche semble faire la promotion des œuvres majeures de Jules Verne qui devaient être portées à l'écran. En effet, le fils de l'écrivain, Michel Verne crée en 1913 avec la société Eclair, alors la troisième firme française de production après Pathé et Gaumont[243], les « Films Jules Verne ». Michel Verne cède alors les droits d'adaptation pour huit films exploitant l'univers du romancier.

[243] Voir : http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/fiche-actu-eclair

Cette affiche a fait l'objet d'un article rédigé par M. Sinoquet dans un magazine amiénois[244] remettant en question la datation émise dans un premier temps. Ainsi, il démontre que cette affiche datée vers 1918 est en réalité une affiche antérieure à la Première Guerre Mondiale. En effet, M. Sinoquet explique qu'« une lecture rapide du document avait abouti à le dater après 1918, considérant qu'il n'y avait que les drapeaux Alliés, vainqueurs de la Grande Guerre ». Il ajoute à cela que « la présence du drapeau des empires allemand et russe contredit cette analyse ».

Ainsi *Les Enfants du capitaine Grant* est le seul rescapé des « films Jules Verne » de la production Eclair et a été retrouvé et restauré par le Nederlands Filmmuseum[245].

Quelques affiches de Louis Rollet ont été créées pour *Mathias Sandorf*, un film composé de neuf épisodes, sorti en 1920, racontant les péripéties de ce héros dans le roman du même nom publié en 1885. *Mathias Sandorf* est une histoire directement inspirée du Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas, d'un homme animé par un désir de vengeance après avoir été victime d'une trahison.

Les trois affiches que possède la Maison de Jules Verne sur le film *Mathias Sandorf* reprennent la même organisation pour chacun des épisodes : un même format, une image colorée avec la signature de l'artiste Louis Rollet et en dessous les informations relatives au film, le titre, la référence à Jules Verne, le numéro de l'épisode, le nom de la production « Film Louis Nalpas Nice » et dans le pourtour inférieur le nom du concessionnaire, l'Union Eclair et enfin de l'imprimeur, Wall.

Le titre du film, Mathias Sandorf est écrit de façon à imiter une écriture manuscrite. Pour chacune des affiches de ce film ce type d'écriture sera repris comme pour créer un titre original et reconnaissable. Cette caractéristique dénote avec le reste de la lettre, plus conventionnelle.

Le visuel de l'affiche pour le premier épisode **[fig.54]** est à la fois sombre et spectaculaire. Entre deux murailles de roches rougies par le soleil couchant s'élève une imposante tour et une constructions mystérieuse dominée par un pont suspendu

[244] Bernard SINOQUET, « Un instant à la maison Jules Verne », dans *Style & Co*, n°100, janvier- février 2019, p.28-30

[245] Voir : http://www.cite-sciences.fr/archives/francais/ala_cite/expositions/jules_verne/divers/verne.pdf

sur lequel un groupe d'hommes se distingue. Il s'agit de la forteresse de Pisino, élevée au Moyen Âge en pierre et décrite dans le roman comme ayant un aspect féodal.

Sur le côté inférieur gauche, dans une vignette, sont représentés trois hommes placés derrière des fusils à baïonnette. Ces hommes sont Ladislas Zathmar, Étienne Bathory et Mathias Sandorf, sur le point d'être arrêté. Ainsi l'affiche illustre l'épisode où Mathias Sandorf est détenu dans le donjon avec deux personnages, tous sont condamnés à la mort. Mathias Sandorf avec les deux hommes cités précédemment vont projeter une évasion et tenter de descendre le long de la façade avec un câble de fer : « Nous fuirons tous les trois, dit Mathias Sandorf, quitte à nous séparer, lorsque nous serons dehors ! »[246].

Mais cette évasion n'est pas sans risque, en effet, devant la construction se dresse, semble-t-il, un champ de bataille, constitué de piquets avec des hommes suspendus. De plus, au premier plan sont placés sur la droite des crânes et des restes humains confirmant le caractère sinistre de l'affiche.

Ces constructions prennent la forme d'ombres s'opposant aux couleurs chaudes et flamboyantes du paysage rocheux. Il s'agit sans doute de l'affiche la plus spectaculaire pour cette adaptation cinématographique car elle crée une véritable ambiance autour de la production française la plus importante de l'année 1920[247].

La première affiche pour l'adaptation cinématographique, très fidèle au roman, de Victor Tourjansky, *Michel Strogoff* de 1926 **[fig.55]** illustre le combat entre Michel Strogoff et l'ours. La créature se tient debout et enserre le personnage principal, toutes griffes sorties. Il a la gueule ouverte de laquelle du sang coule et une plaie est nettement visible à sa gorge. Michel Strogoff, habillé de rouge, tient un poignard ensanglanté de sa main gauche. Les stries rouges sur son torse témoignent de la violence de l'affrontement avec l'imposante créature. Plus en retrait sur la gauche, une femme chaudement vêtue observe la lutte, il s'agit de Nadia, présente lors de cet épisode. Son expression faciale, sa gestuelle et ses mains portées à sa poitrine témoignent de son étonnement et de son angoisse. Dans le film, lors de cet épisode, Nadia est, dans un premier temps, statique et terrifiée avant de finir par s'évanouir. Il s'agit là d'une scène importante déjà présente dans le roman puisque *Michel Strogoff* est très souvent décrit

246 Extrait du roman *Mathias Sandorf*.

247 Philippe MELLOT, Jean-Marie EMBS, *Le Guide Jules Verne*, *Op. cit.*, p.224

comme un homme capable de tuer un ours, chose qui prouve son courage et sa force consolidant ainsi son rôle de héros dans le film. Ainsi, cette représentation, constituée de formes géométriques et d'aplats de couleurs, le tout devant un fond non traité, est à la fois simple et d'une grande efficacité pour rendre compte des qualités de Michel Strogoff.

La seconde affiche pour le même film **[fig.56]** présentent les deux personnages humoristiques Alcide Jolivet et Harry Blount. Ce sont deux journalistes, présents tout au long du roman et vivant eux aussi un périple, mais par intermittence. Alcide Jolivet, le journaliste pour une mystérieuse agence de presse française, est assis en costume vert tandis que l'anglais, Harry Blount figuré debout, est journaliste pour le Daily Telegraph. Ce dernier tenant un parapluie est vêtue de son costume excentrique à motif tartan également aperçu dans le film.

Leurs vêtements suggèrent leurs nationalités ; ce sont deux personnages indissociables qui se rencontrent au commencement de l'histoire et forment un duo de journalistes concurrents. La rivalité qui les anime devient progressivement une amitié et permet quelques situations comiques contrastant avec l'atmosphère très sérieuse de l'histoire atour de l'invasion tartare. De plus, ils incarnent l'enjeu de cette communication défaillante sur laquelle l'histoire est fondée[248].

L'affiche centre son illustration sur les péripéties qu'endurent ces deux personnages : comme dans le film, le moyen de transport est coupé en deux, laissant le duo de journalistes sur une même moitié de télégue. Cette scène se déroule sous un ciel orageux et nocturne comme le dévoile l'affiche qui met en avant cette situation comique également présente dans le roman, si bien qu'à la suite de cette péripétie Alcide Jolivet notera dans son carnet : « Télègue, voiture russe à quatre roues quand elle part, - et à deux roues quand elle arrive ! »[249].

Cette troisième affiche pour le film *Michel Strogoff* de 1926 **[fig.57]**, dévoile le courrier du tsar et Marfa dans la maison de poste d'Omsk[250]. Le héros est alors à la recherche d'un cheval pour quitter la ville et poursuivre sa mission mais il se retrouve

[248] Guillaume PINSON, « Irkoutsk ne répond plus. Jules Verne, les médias de masse et l'imaginaire de la rupture de communication », dans *Romantisme*, vol. 158, n°4, 2012, p.83-96.

[249] Extrait du roman Michel Strogoff.

[250] Bibliothèque Municipale d'Amiens, *Jules Verne Michel Strogoff, Op. cit.*, p.78

nez à nez avec Marfa, sa propre mère. Celle-ci le remarque immédiatement mais Michel Strogoff fait mine de ne pas la reconnaître pour ne pas attirer l'attention des hommes de main d'Ogareff courant dans les rues. En effet, son nom est déjà connu et il ne peut pas se permettre de dévoiler son identité.

Ainsi cette rencontre entre Michel Strogoff et sa mère a lieu dans une auberge. Le regard de Michel Strogoff, fuit celui de sa mère, il semble pensif tandis que Marfa tente de l'enlacer. Nous observons également un accordéon et des personnages tartars relayés au second plan.

Cette affiche s'inspire d'une scène du film et plus particulièrement d'une photogramme[251] du film **[fig.]** dévoilant des éléments semblables comme le vaisselier dans le fond, l'homme à l'accordéon, la disposition des chaises, des deux personnages principaux, de leurs vêtements, de leurs attitudes et leurs regards.

L'ajout pour l'affiche de la représentation d'un cadre en bois rouge stylisé suggère qu'il s'agit bel et bien d'une auberge. Cette illustration relate une ambiance du film, d'une scène s'avérant être une épreuve pour Michel Strogoff qui, certes, reconnait sa mère mais ne peut décemment pas lui parler à cause de sa mission.

Toujours pour le film de Tourjansky mais dans un autre style de représentation, l'affiche dite *Michel Strogoff. 1er chapitre. Le Courrier du tzar* **[fig.58]** distribué par Pathé-Revue, illustre une des premières scènes du film. En effet, il s'agit du moment où Michel Strogoff se voit attribuer une mission de la plus haute importance qui va lui faire parcourir un long voyage. C'est à cet instant que l'intrigue se noue et que ce personnage devient le héros de ce périple. Pour cette affiche, le regard est concentré sur le personnage principal, Michel Strogoff, habillé en costume militaire russe, portant son casque d'un côté et levant la main pour signifier qu'il répond aux ordres. Le fond bleu avec une architecture neutre met en avant le personnage sérieux.

Cette illustration reprend l'attitude et les traits de l'acteur Ivan Mosjoukine interprétant Michel Strogoff à l'écran. L'artiste a donc transposé une photographie en dessin en y ajoutant la couleur.

Pour l'affiche suivante *Michel Strogoff. 2e chapitre. Le Châtiment d'Ivan Ogareff* **[fig.59]**, le héros est ligoté, ses vêtements sont arrachés et son expression en

[251] *Ibid*, p.47

dit long sur ce qu'il vient de subir : ses yeux sont ensanglantés. Il s'agit de la scène critique pour le héros perdant la vue.

Tandis que les affiches destinées au théâtre à la Belle Époque représentent les instants précédents l'épisode du supplice de Michel Strogoff, ou encore le moment précis où la lame s'approche du regard du héros, ici, le choix de représenter quelques secondes après ce châtiment cruel appuie la dimension dramatique pour provoquer l'empathie du public. Cette représentation met en avant le personnage dont la posture fait écho à celle du Christ. De plus, le caractère religieux est souligné par la croix que porte Michel Strogoff autour du cou. Il penche la tête en signe de douleur et des démons asiatiques, des créatures au traits monstrueux, représentent ses bourreaux.

Cette fois-ci une photographie de tournage présente une image semblable montrant le supplice enduré par ce personnage entouré d'hommes portant des masques inquiétants. Pour l'illustration de l'affiche, l'artiste a repris le même cadrage mais en y ajoutant des effets et de la couleur pour insister sur le pathétique de la scène.

Ainsi, les cinq affiches de la célèbre adaptation cinématographique *Michel Strogoff* adoptent chacune un point de vue différent mais toutefois très efficace en mettant en avant différents thèmes : le courage du héros, le comique de deux personnages, les retrouvailles compliquées d'une mère et de son fils, la présentation du courrier du tsar et par la même occasion celle de l'acteur et enfin l'épreuve cruelle qu'il va devoir traverser.

## B- Jules Verne à travers l'univers du cinéma parlant

La continuité des adaptations cinématographiques des œuvres de Jules Verne dans les années qui ont succédées le passage au parlant ne fait que confirmer l'engouement du public pour les *Voyages extraordinaires*. En effet, ces derniers ont par la suite et durant des décennies, fait l'objet de dizaines de réalisations en tous genres. Les affiches étudiées dévoilent un peu plus l'aspect universel des récits du célèbre écrivain.

L'affiche du film de J. N. Ermolieff mis en scène par Richard Eichberg, pour une nouvelle adaptation de *Michel Strogoff* vers 1936 est créée par René Péron **[fig.60]**. Il s'agit là d'une coproduction franco-allemande, ainsi trois versions de ce

film furent tournées en Allemagne ; destinées à une distribution française sous le célèbre nom *Michel Strogoff*, allemande, traduite par *Der Kurier des Zaren* et américaine, *The Soldier and the Lady*, un titre ne faisant pas cas de la nationalité du personnage. Ainsi, l'affiche française figure Michel Strogoff au garde-à-vous, une position déjà rencontrée précédemment pour une affiche du film de 1926. Il est vêtu d'un uniforme rouge et se présente devant son souverain pour recevoir sa mission. Son allure imposante, impeccable et raide, de même que sa concentration traduisent le caractère d'un homme déterminé, courageux et dévoué. De plus, il est placé au-dessus de la représentation du livre où le titre *Michel Strogoff* et le nom de l'écrivain sont apparent pour faire le lien avec cet ouvrage de la collection des *Voyages extraordinaires*. Autour de Michel Strogoff, sur le fond bleu, se distinguent les portraits esquissés en quelques traits, des personnages présents dans le film, annotés de leurs noms et des noms des acteurs interprètes. Ceci permet de mentionner les noms du casting et d'identifier les différents protagonistes rencontrés par Michel Strogoff tout en conférant au héros une place centrale puisqu'il est dessiné jusqu'à la taille dans un graphisme inspiré encore de l'Art Déco dans ses formes géométriques et ses aplats de couleurs.

Signée de l'artiste Mascii sur le bord droit, l'affiche pour le film *20000 lieues sous les mers* de Richard Fleischer en 1954 **[fig.61]**, révèle remarquablement le lien avec les fonds marins à travers son chromatisme et la scène centrale. En effet, la scène représentée est le combat avec le monstre marin qui s'attaque au Nautilus. Les personnages luttent contre la créature qui les retient avec ses tentacules. Cette affiche illustre un passage fort du film, une scène d'action intense. À cela s'ajoute au-dessus, les portraits des acteurs, présentant les principaux protagonistes qui se distinguent devant un fond très obscur. Il y a là une diversité des regards et des expressions entre les acteurs dont les visages sont tournés vers le titre cité en jaune. Le fond noir fait avant tout écho aux abysses des fonds marins. Par ailleurs, la représentation de la scène sur une mer agitée traduit l'idée d'un film alliant la science-fiction et l'action, comprend également des obstacles que les héros devront affronter. De plus, les bulles d'air signifiées par des cercles blancs vers les portraits des personnages ne font que confirmer l'aspect marin du film, et donc le caractère oppressant de ce thème.

Cette affiche est loin d'être la seule réalisée par Mascii pour ce film, en effet, dans la Collection Jules Verne nous en dénombrons près de quatorze de formats

diverses à son nom. De plus, cette superproduction justifie un nombre considérable d'affiches présentent dans cette même collection avec plus d'une cinquantaine en comptant tous les formats et les versions étrangères.

Réalisée par Boris Grinsson pour la sortie du film *Voyage au centre de la Terre* **[fig.62]** du réalisateur Henry Levin vers 1960, l'affiche se démarque par son titre imposant inséré dans l'image.

Le fond aux couleurs vives et flamboyantes avec du rouge, rose et orangé rend cette affiche très visible. De plus, les quelques éléments dépeints mis à la suite verticalement confèrent à l'illustration un caractère surnaturel, peu commun. Ainsi de haut en bas nous avons un volcan en éruption, un bateau navigant sur des eaux agitées, des champignons géants et enfin deux étranges créatures, inspirées librement des dinosaures avec des regards terrifiants. L'un d'entre eux s'attaque aux personnages en les encerclant de sa langue qui est comparable à celle d'un caméléon. Deux hommes armés tentent de repousser la bête. Sur la partie gauche, un groupe de personnages descend ou monte en rappel devant le titre du film qui pourrait très bien représenter une paroi rocheuse.

L'illustration, comprenant tous ces éléments est délimitée sur la partie supérieure par des stalactites et pour la partie inférieure par un sol noir, rappelant le mystère, la faune et la flore du centre de la Terre.

Le style de cette composition relativement géométrique rejoint l'affiche pour le péplum Ben-Hur de 1959 où le titre du film est incrusté dans le décors. Il est imposant, occupe une place centrale ou une large zone et est caractérisé par des lettres massives, inscrites dans une perspective. En effet, le texte est déformé, les lettres sont en relief, elles ont un volume, une ombre et signifient même les trois dimensions apportant du réalisme et de la profondeur. Cette caractéristique est très présente dans le cinéma des années 1950-1960 pour les grosses productions.

L'affiche joue avec l'opposition entre le fond très vif et le titre mis en avant, qui interpelle dès les premières secondes, bien avant l'illustration qui est secondaire. Le titre joue un rôle majeur puisque c'est lui qui accompagne l'imaginaire et rend l'affiche facilement identifiable et donc efficace.

Il existe de multiples versions d'affiches pour ce film assez différentes des affiches françaises. Les affiches anglophones ont tendance à représenter le film, traduit

*Journey to the Centre of the Earth*, avec une sphère figurant la Terre et fendue jusqu'en son centre pour dépeindre le plus intelligiblement possible l'intrigue du film.

En 1861 est réalisé une autre l'affiche de Mascii **[fig.63]** pour le film *Le triomphe de Michel Strogoff* d'Émile Nathan mis en scène par Victor Tourjansky, également réalisateur du célèbre long-métrage muet *Michel Strogoff* de 1926. Alors que le film produit 35 ans auparavant suivait rigoureusement le roman, ce film est caractérisé par un changement dans le nom devenant *Le Triomphe de Michel Strogoff*. Il est également caractérisé par un scénario bien différent puisqu'il s'agit là d'une suite cinématographique au roman de Jules Verne. Ainsi, en 1873, après plusieurs services rendus à la cour du Tsar Alexandre II, Michel Strogoff, incarné par Curd Jurgens, se voit attribuer la mission par l'impératrice de veiller sur son neveu, Serge de Bachenberg, un jeune officier inexpérimenté. Sur la route Michel Strogoff rencontrera la mystérieuse artiste Tatianna.

La composition teintée de rouge donne de l'intensité aux traits et à l'expression de l'acteur dont le regard bleu perçant orienté vers le haut sous-entend l'enjeux dont il est question. L'épée, créant une forte diagonale séparant en deux partie l'affiche, traverse son regard comme pour signifier le devoir de combattre et sous-entend également l'idée de vengeance. Cela contraste avec la scène dévoilant Michel Strogoff et la jeune Tatianna, une femme sensuelle dont il est visiblement attaché.

Mascii a réalisé quelques affiches sous d'autres formats pour ce film en 1961 comme un format rectangulaire **[fig.88]** avec scène de bataille dévoilant Michel Strogoff en plein combat entre deux armées et avec l'actrice qui joue le rôle de Tatianna toujours présente et vue comme une femme séduisante.

Créée vers 1861 pour le film *L'Ile mystérieuse* **[fig.64]**, en anglais *Mysterious Island* de Cyril Endfield, l'affiche anonyme est originale de par son unique couleur, un fond bleu uniforme et la technique utilisée. En effet, il s'agit d'un photomontage ; des photographies sont agencées de manière intelligible dans tout l'espace de l'affiche. Ainsi sont disposés divers éléments tel que le ballon visible surtout par son panier et d'une guêpe géante attaquant deux minuscules personnages. Ces mêmes personnages sont présents juste en dessous en portrait. Cette place leur étant consacrée suggère très clairement que ce sont les acteurs principaux, un homme et une femme dont la proximité dévoile une romance à travers leurs visages sereins et la main du naufragé

posée sur l'épaule de la jeune femme. De l'autre côté est placé le portrait d'un autre personnage plus âgé, cette fois-ci le capitaine Nemo, tenant une lance. Dans le fond est figuré l'île au milieu des eaux et placé devant, un radeau de fortune sur lequel les aventuriers naviguent. Ces images encadre le texte inscrit dans une forme blanche aux contours irréguliers rappelant la carte d'une île, celle de l'*Ile mystérieuse*.

Le film est inspiré du roman mais bien modifié, ne serait-ce que dans les protagonistes où à l'origine aucune femme n'était présente. Ainsi le film narre l'histoire d'un ballon qui vient s'échouer sur l'île où des créatures aux tailles démesurées vivent. Les naufragés sont attaqués par des pirates puis sauvés par le capitaine Nemo qui aurait survécu à la disparition du Nautilus dans l'intrigue de *Vingt mille lieues sous les mers*. Mais un volcan entre en éruption et menace d'anéantir tout sur son passage, donc le capitaine Nemo va au détriment de sa vie sauver une fois de plus les aventuriers.

Ainsi ce photomontage est relativement explicite sur l'intrigue se déroulant sur une île et le caractère fantastique de celle-ci.

L'affiche signée de l'artiste Mac est créée en 1965, pour la publicité espagnole autour du film franco-italien, *Las Tribulaciones de une « Chino » en China* **[fig.65]**, traduit du titre français *Les Tribulations d'une Chinois en Chine*, de Philippe de Broca. Le titre du film est mentionné dans un médaillon reprenant un motif décoratif chinois placé aux pieds des deux personnages dont les traits reprennent ceux des acteurs. Cette affiche illustre à merveille l'esprit du film s'avérant être une comédie burlesque. En effet, cet homme et cette femme sont illustrés en pleine fuite. Le personnage incarné par Jean-Paul Belmondo, habillé d'un costume et d'une cape rouge porte une mitrailleuse, tandis que la jeune femme interprétée par Ursula Andress est vêtue d'une tenue de danseuse de cabaret.

Cette image des deux personnages est une évocation déjà présente dans une version française de l'affiche illustrée par le duo Yves Thos et René Ferracci **[fig.89]**, de même que le médaillon informant le titre. En revanche, pour l'affiche espagnole le fond est occupé par une montgolfière inclinée, l'aplat de bleu au centre pour créer un contraste avec le fond blanc composé de cinq scènes esquissées en quelques traits dévoile les exploits du héros incarné par Jean-Paul Belmondo. L'affiche française est caractérisée par plus d'éléments dans le fond. En effet elle est surchargée de détails.

L'affiche *Cinco semanas en globo* signée par l'artiste Montalbán vers 1975-1976 **[fig.66],** constitue la publicité originale pour la première du film en Espagne. Ce film est une production mexicaine du réalisateur René Cardona Jr., connu sous le titre *Viaje fantástico en globo*[252]. Le fond aux couleurs chaudes s'accorde avec le lieu évoqué lors de ce périple. Les héros, parcourant l'Afrique en ballon, sont accueillis par une tribu dans un décors de savane identifiable par la faune avec l'éléphant dans le fond et la flore avec les herbes sèches. Le ballon représenté par son panier, qui n'est pas posé au sol mais sérieusement incliné, laisse entrevoir un homme tenant un fusil et une jeune femme préoccupée par la situation. Deux hommes font également partie du voyage, ils sont figurés de dos et l'un d'entre eux tient un pistolet dans la direction des guerriers de la tribu. Ces derniers sont armés de lances, vêtus d'un simple carré de tissus en guise de bas et portent pour certains des couvre-chefs et des colliers. Dans la partie inférieure, un homme dont le regard est tourné vers le spectateur tient une curieuse place : il est en retrait par rapport aux autres hommes intéressés par le ballon. Même si ce dernier porte une lance, son physique peu athlétique contrairement aux autres hommes et la peau de félin qui couvre sa tête auraient tendance à le faire passer pour un vieil homme, un chef ou encore un sage.

Enfin la lance plantée dans le panier du ballon indique que cette scène représente un accueil peu amical de l'arrivée par les airs des voyageurs. La rencontre des deux groupes ne semble pas pacifique puisque tous sont armés.

Cette dernière affiche de cinéma reprend ainsi le thème du premier *Voyages extraordinaires, Cinq semaines en Ballon*, paru plus d'un siècle auparavant, en 1862, au tout début de la collaboration de Jules Verne et de l'éditeur Pierre-Jules Hetzel.

La composition de cette affiche est comparable aux mises en scènes détaillées dans les affiches des pièces de théâtre. En effet, son traitement pictural n'est pas sans rappeler les personnages et leurs gestuelles théâtrales illustrés dans les affiches antérieures.

Ainsi les affiches de cinéma mettent en avant une fois de plus l'univers de Jules Verne et notamment des récits tirés des *Voyages extraordinaires* moins célèbres que ceux étudiés dans la partie sur les affiches de théâtre. En effet, les intrigues du célèbre

252 Traduit par « Voyage fantastique en ballon ».

écrivain constituent une source d'inspiration intarissable pour les réalisateurs toujours en quête de scénarios bien construits et divertissants. Elles sont quelques fois révélatrices des différences introduites entre les romans originaux et les adaptations, comme les romances, très peu présentes dans l'univers de Jules Verne.

Par ailleurs, ces affiches s'inscrivent dans l'histoire du 7e Art et sont par conséquent des témoins de l'évolution de l'affiche de cinéma. Ces dernières suivent les modes et utilisent des codes inscrits dans les mœurs de l'époque pour délivrer un message convaincant afin d'attirer les spectateurs lors des projections. Ainsi, les affiches tendent, au fil des années, à respecter les canons de beauté établies par la société occidentale et particulièrement par la société américaine. Le héros est bien souvent représenté comme un leader, courageux, fort et déterminé tandis que la femme, lorsqu'elle est présente est hyper féminisée, fragile et constitue une compagnie. De plus, le portrait des personnages est bien souvent pourvu d'une grande force expressive et la notion d'aventure est omniprésente, indissociable une fois de plus du nom de Jules Verne.

# Conclusion

Les affiches de la Maison de Jules Verne révèlent sur près d'un siècle, les procédés mis en place en terme de publicité autour de cet écrivain. Elles ont nécessité l'intervention d'une multitude d'affichistes et constitué un véritable mode d'expression artistique.

À travers quelques exemples, nous constatons le lien entre Jules Verne et la publicité en général. Les affiches dites « diverses » témoignent, elles aussi, de l'influence de l'écrivain.

Le nom et l'image d'illustres hommes ont quelques fois été associés à des publicités comme Voltaire avec un café en 1857[253], Rousseau avec un magasin[254] et Jules Verne avec une marque de plume d'écriture. Les entreprises utilisent la popularité nationale de ces hommes pour légitimer un produit, un concept ou un établissement. Il s'agit là d'un moyen de communication efficace puisqu'il est très répandu, aujourd'hui encore.

De son vivant, Victor Hugo avait prêté son nom à la bouteille d'Encre Triple Noire, dite « encre Victor Hugo » du fabricant Mathieu-Plessis. Ainsi les bouteilles mises en vente portaient sur leurs étiquettes le nom de l'écrivain, son portrait et une note manuscrite montrant son intérêt pour le produit : « Désormais je ne me servirai que de cette encre »[255]. Relier un produit destiné à l'écriture, à l'image d'un écrivain est une aubaine pour les entreprises.

La plume Jules Verne et son affiche promotionnelle créée vers 1890 **[fig.68]**, illustrent cette utilisation du nom et également de l'allusion à son œuvre. Produite par La Compagnie Française de Boulogne-sur-Mer, cette dernière emploie comme argument de vente « La plume Jules Verne se recommande par sa fabrication hors-ligne et ses qualités exceptionnelles qui en assurent le succès et lui feront certainement faire le tour du monde ». Cette formule fait référence sans surprise à l'œuvre phare, *Le Tour du monde en 80 jours*, également rappelé dans l'illustration.

253 Voir : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9004262b.item

254 Anne-Marie SAUVAGE, « Une exposition d'affiches à la Bibliothèque Forney », dans *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1990, n°1, p.62-69.

255 Voir : http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/bouteille-d-encre-victor-hugo-encre-triple-noire#infos-principales

La plume Jules Verne, l'objet mis en avant dans cette affiche, est placée au centre, devant un ruban rouge, entourant le globe terrestre. Cette image, rappelant les affiches de théâtre, utilise aussi des scènes des *Voyages extraordinaires*, pour confirmer le lien avec Jules Verne. Ces quatre scènes, disposées autour du globe, illustrent un marin à la barre d'un bateau, un ballon volant, un homme sur une autruche fuyant devant un éléphant[256] et enfin un navire esquissé devant l'horizon accompagné d'un soleil. Ces différents épisodes sont facilement identifiables comme appartenant à l'univers de Jules Verne pour le public connaissant les *Voyages extraordinaires*.

L'affiche de Jules Chéret[257], datée vers 1878[258] **[fig.67]**, exposée à la Maison de Jules Verne dévoile le lien avec l'écrivain dans son titre, *Cascabel*, un nom proche de l'ouvrage *César Cascabel*, mais paru en 1890, soit dix ans plus tard.

Ce titre écrit en blanc avec des contours noirs donnant de la profondeur, est placé dans la partie supérieure, sur un fond bleu. Il suit un léger arrondie pour s'harmoniser avec l'image. Cette dernière est constituée de deux suites de personnages placés sur deux niveaux et dont certains sont esquissés à l'aide de quelques traits. Les vêtements qu'ils portent suggèrent leurs rôles. Nous reconnaissons notamment un ventriloque animant une marionnette[259], un officier, une servante, un homme en habit de lumière de toréador[260] et un clown dont l'esthétique très particulière est fréquemment rencontrée dans les affiches de Jules Chéret de cette même époque. Par ailleurs, les lignes de l'artiste, sont bien souvent nerveuses, cassées, interrompues brusquement[261] comme le dévoile l'affiche. L'artiste crée des personnages éloquents tels que la jeune femme habillée d'une robe rouge placée à côté d'un vieil homme, s'aidant d'une canne et doté d'un visage expressif, lui aussi dirigé vers le spectateur .

Les masques caricaturaux symbolisant les émotions dans le théâtre font référence au théâtre antique. Le masque figuré par le visage barbu d'un vieille homme

256 Sûrement pour illustrer *l'Étoile du Sud*, roman publié en 1884.

257 La signature de Jules Chéret est reconnaissable en bas à gauche par le « J » et le « C » s'entrelaçant.

258 Réjane BARGIEL, Ségolène LE MEN, *La Belle époque de Jules Chéret de l'affiche au décor*, cat. Expo. (Paris, Les Arts décoratifs, 23 juin-7 novembre 2010, Munich, Museum Villa Stuck, 10 novembre 2011-4 février 2012, Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 2012), Paris, Les Arts décoratifs, 2010, p.182-183

259 Voir : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_3718.htm

260 Dans l'affiche cet homme porte en effet une veste brodée, la chaquetilla et une toque noire, la montera, des attributs portés par les homme combattant des taureaux lors des courses publiques.

261 Maurice RHEIMS, *L'art 1900 ou le Style Jules Verne*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1965, p.367

exprime la tragédie tandis que le visage, plus jeune esquissant un large sourire évoque la comédie. Ces deux masques sont installés sur des instruments de musique illustrant les trois familles : des cuivres pour les instruments à vent, une lyre pour les instruments à corde et un tambourin pour les instruments à percussion. Ces divers objets suggèrent un spectacle et donc une représentation.

Le médaillon sur lequel figure le buste d'un homme habillé de vêtements de ville, contraste avec tous les personnages costumés et parés d'accessoires, tous particuliers. Nous remarquons que la plupart de ses personnages sont caractérisés par des traits ressemblant à l'artiste illustré dans le médaillon. Il pourrait là s'agir d'un spectacle de transformisme avec un seul acteur, Cascabel, interprétant les différents rôles[262].

Le 23 juin 1889 Jules Verne, alors conseiller municipale d'Amiens depuis un an, inaugure le nouveau cirque municipal réalisé en brique. Jules Verne appréciait les saltimbanques et les forains et en 1890, il écrit un roman qui s'inspire de ce milieu. Il reprend ainsi le nom d'un artiste représenté à plusieurs reprises à Amiens lors des tournées du Cirque Rancy[263], illustré dans l'affiche de Jules Chéret.

Ce roman, *César Cascabel*, dont le titre original était « Voyage à reculons »[264], narre le voyage de Cascabel, propriétaire d'un petit cirque en Amérique cherchant à rentrer chez lui, en France, par la mer. Mais ce dernier se fera voler ses gains amassés lors des tournées et se résoudra à entreprendre le voyage à pieds en passant par le détroit de Béring puis la Sibérie et la Russie.

L'histoire de Jules Verne est reprise pour un spectacle pantomime[265] par le Cirque Rancy crée à Lyon en mars 1898[266]. En effet, Alphonse Rancy s'empare de ce récit pour monter un grand spectacle, présenté au cirque d'Amiens en juillet 1898 en présence de l'auteur et joué vingt-cinq fois avant de continuer sa tournée à travers la France.

[262] Voir : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_3718.htm

[263] *Ibid.*, p.25

[264] Jean-Yves PAUMIER, « Cirque et chansons », *Op. cit.*, p.23

[265] Le mot « pantomime » vient du grec *pantomimos* désignant pendant l'antiquité une pièce de théâtrale interprétée par des mimes. Cette forme de spectacle a été introduite en France par des artistes italiens vers le XVIe siècle comme divertissement pour la royauté. Au XVIIIe siècle les troupes foraines s'approprient ce type de spectacle pour parer à l'interdiction de jouer comme au théâtre. Ils se contentent alors de jouer à la muette. Pour pallier au manque de dialogue et rendre le spectacle tout aussi divertissant, les artistes combinaient humour et performances acrobatiques.

[266] Christine CARRIER, Piero GONDOLO DELLA RIVA, *Jules Verne : le retour*, *Op. cit.*, p.55

L'affiche de Tamagno **[fig.69]** créée en 1898 illustre une pléthore de spectateurs devant l'arrivée d'un cortège militaire entourant un personnage politique et traversant un pont à arches devant le décor nocturne d'une ville russe. La présence des drapeaux et étendards français et russe témoigne d'une intrigue proche de celle du *Voyages extraordinaires* puisque Cascabel est amené à traverser la Russie. Sur les côtés sont inscrites deux scènes, l'une sur la droite, dévoilant une cérémonie avec des danseuses et l'autre, sur la gauche figurant une roulotte attaquée par des ours polaires, un moyen de transport et un animal déjà cités dans *César Cascabel*.

Cette affiche extrêmement détaillée et colorée comporte un timbre oblitéré mentionnant une agence à Lyon, elle devait donc faire la promotion du divertissement dans cette ville. La mention « tirée des *Voyages extraordinaires* » et la présence du nom de Jules Verne met une fois de plus en avant les récits du romancier.

Enfin, une dernière affiche de la collection amiénoise **[fig.70]** illustre une image dont le thème s'avère être proche d'un ouvrage des *Voyages extraordinaires* et par conséquent cette dernière est associée à Jules Verne. Bien que classée dans la catégorie théâtrale, cette affiche illustre un divertissement d'un tout autre genre de la vie parisienne.

Il s'agit ici d'une publicité pour l'Aquarium de Paris, un événement mentionné dans le *Guide-souvenir de l'aquarium de Paris*[267], en 1901 : l'affiche fait également la promotion de deux cafés-restaurants, l'un breton et l'autre boulonnais. Tous deux créent une atmosphère pittoresque avec un intérieur de pêcheurs pour le café breton et pour l'autre, l'esthétique d'un logis boulonnais avec des « bahuts anciens, tables massives, filets courant le long des murailles, des petits bateaux pendus en ex-voto aux poutres du plafond »[268]. À cela s'ajoute le personnel qui accentue le côté traditionnel : « des Bretons aux vestes courtes, aux gilets bariolés, de jolies Boulonnaises à la jupe rouge, à la coiffe en auréole »[269].

[267] EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900, *Guide-souvenir de l'Aquarium de Paris / Exposition universelle de 1900*, Paris, H. Simonis-Empis, 1901. Ce guide souvenir explique la construction du bassin, son insertion dans l'Exposition universelle de 1900, avec des croquis, des plans, des photographies, des descriptions des divers éléments.

[268] EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900, *Guide-souvenir de l'Aquarium de Paris / Exposition universelle de 1900*, Paris, H. Simonis-Empis, 1901, p.70

[269] *Ibid.*

Ainsi les créateurs, Albert et Henri Guillaume « ont encadré l'Aquarium de magnifiques cafés-restaurants, qui occupent toute la bordure de la Seine […]. C'est le lieu obligé du repos après les longues promenades ; c'est le coin délicieux où le visiteur trouve l'ombre et la fraîcheur. »[270].

Le visuel de l'affiche illustre une scène marine traduite par un imposant groupe mythologique sculpté, repris du groupe d'Amphitrite réalisé par Henri Gauquié et exposé au Salon de 1899 comme l'indique l'affiche. Ce groupe représente Amphitrite, une nymphe marine et épouse de Poséidon entourée de trois créatures aux apparences à la fois humaines et aquatiques. Ils sont figurés dans un décor mystérieux rappelant un paysage et une faune marine, quelque fois même fantastique, comme mentionné dans l'affiche à travers l'énumération sur la gauche et la droite de la représentation de la statuaire[271].

La figure centrale dénudée et romantique reprend la tendance de l'Art nouveau à utiliser la femme comme allégorie[272]. L'affiche s'inspire d'une composition déjà illustrée dans le *Guide-Souvenir de l'Aquarium de Paris*[273] **[fig.102]** reprise par la suite dans un timbre **[fig.103]** et une carte postale **[fig.104]** créés pour l'occasion.

Sans mentionner de lien avec Jules Verne, cette attraction est sûrement caractérisée par une scénographie comparable aux descriptions du romancier, notamment de *Vingt-mille lieues sous les mers* comme semble l'indiquer le *Guide-Souvenir* :

> « Jusqu'ici les Aquariums ne nous avaient guère montré que la vie des rivières et des fleuves ; l'Aquarium de Paris (autrefois dans les Jardins du Trocadéro) nous montre, transporté à l'Exposition, la vie mystérieuse du fonds des océans, avec toute leur féerie, leur réalisme de couleurs et une intensité de vie

[270] *Ibid.*

[271] Sur la gauche : « SIRÈNES. PLONGEURS et PLONGEUSES. SCAPHANDRIERS. Pêcheurs d'éponges et de perles. LA MER de CORAIL. LA BANQUISE. LE VOLCAN SOUS-MARIN. L'ATLANTIDE, LES NAVIRES SOMBRÉS » et sur la droite : « Entièrement à EAU de MER. LE PLUS VASTE DU MONDE. POISSONS VIVANTS. Et Monstres MARINS. »

[272] Nicholas-Henri ZMELTY, *La sémiotique de l'odeur et du goût dans l'affiche de "La belle époque" et ses relations avec les théories artistiques et esthétiques*, Mémoire de maîtrise d'Histoire de l'Art Contemporain, sous la direction d'Emmanuel Pernoud, Université de Picardie Jules Verne, Amiens, 2004, p.48

[273] EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900, *Guide-souvenir de l'Aquarium de Paris / Exposition universelle de 1900, Op. cit.,* p.3

dépassant tout ce que l'imagination a pu rêver après la lecture des romans de Jules Verne ou les recherches du *Talisman* et du *Challenger*. »[274]

Nous savons que l'aquarium créé pour l'Exposition universelle de 1867, inspira les décors et accessoires de *Vingt mille lieues sous les mers*, publié en deux volumes en 1869 et 1870, notamment le scaphandre de Denayrouze et Rouquayrol perfectionné par Nemo[275].

Ainsi, le roman de Jules Verne, *Vingt-mille lieues sous les mers* fait écho aux attractions des aquariums, maréoramas et dioramas de l'Exposition universelle de 1900 à Paris[276]. En effet, le Nautilus est un véritable poste d'observation qui émerveille les trois prisonniers dans le récit et renvoie à l'émerveillement éprouvé par les visiteurs derrières les vitres d'un aquarium[277]. De la même façon, les personnages présents dans *Vingt mille lieues sous les mers*, Aronnax et le capitaine Némo demeurant dans le Nautilus, adoptent l'attitude observatrice des visiteurs d'un aquarium[278].

Une autre version de cette lithographie, conservée au Musée Carnavalet, existe avec une légère différence sur la partie supérieure où est mentionnée « EXPOSITION DE 1900 Au Cours la Reine, sur la Berge de la Seine Rive Droite ». Cette affiche signale que l'évènement est en lien avec l'Exposition de 1900 contrairement à l'affiche exposée à la Maison de Jules Verne. Il est par conséquent possible d'imaginer que les deux affiches étaient placardées à deux endroits différents, l'une dans le cadre de l'Exposition universelle où elle donnait une rapide indication sur l'emplacement de l'aquarium et une autre affiche plus générale, située à l'extérieur de la manifestation et assurant la publicité de l'aquarium en citant bien le contexte de l'Exposition universelle.

274 Extrait de : EXPOSITION INTERNATIONALE, *Paris exposition 1900 : guide pratique du visiteur de Paris et de l'exposition*, Paris, Hachette, 1900, p.367-368

275 Daniel COMPERE, « Jules Verne : bilan d'un anniversaire », dans *Romantisme*, vol. 131, n°1, 2006, p.87-97

276 Philippe HAMON, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989, p.72

277 Guillaume LE GALL, « Dioramas aquatiques : Théophile Gautier visite l'aquarium du Jardin d'acclimatation », dans *Culture & Musées*, n°32, 2018, p.81-106

278 Camille LORENZI, « L'engouement pour l'aquarium en France (1855-1870) », dans *Sociétés & Représentations*, vol. 28, n°2, 2009, p.253-271

Le fait que l'aquarium soit rattaché à un événement majeur, l'Exposition universelle de 1900, la cinquième se tenant à Paris[279], ayant pour thème « Le bilan d'un siècle », rend compte d'un divertissement vu par un très large public. Enfin, l'univers de Jules Verne à la fois technique, scientifique et industriel s'inscrit parfaitement dans le contexte de l'Exposition universelle, une manifestation dévoilant les prouesses du savoir-faire français de cette époque.

Ainsi, les affiches peuvent être considérées comme puisant leurs inspirations dans l'univers vernien. Jules Verne est avant tout un créateur d'image. La grande diversité des *Voyages extraordinaires* a permis de créer un véritable imaginaire et une esthétique intrinsèquement liée et identifiable à l'écrivain. Pour ce dernier qui confiait en 1889, dans un entretien avec le romancier Tracey Greaves « J'aimerais laisser dans mes ouvrages des descriptions de toute la surface du globe »[280], l'affiche participe nettement à la diffusion de ses descriptions. Destinée dans un premier temps à la jeunesse, et surtout à des lecteurs masculins, les *Voyages extraordinaires* ont su conquérir un plus large public par la suite avec le théâtre, le cinéma et plus largement des créations en tout genre. La publicité et donc l'affiche, a joué un rôle central perpétuant ainsi l'imaginaire autour de Jules Verne.

279 Après les Expositions universelles de 1844, 1855, 1867, 1878.

280 Entretien cité dans Daniel COMPERE, Jean-Michel MARGOT, *Entretiens avec Jules Verne*, *Op. cit.*, p.57

# Bibliographie

## Ouvrages généraux


**Ayrault, 2006**
Jacqueline AYRAULT, *La maison de Jules Verne à Amiens : les mots, les images et les objets*, Amiens, Bibliothèques d'Amiens Métropole, 2006

**Alion, 2010**
Yves ALION et Gérard CAMY, *Le cinéma par ceux qui le font*, Paris, Nouveau monde, 2010

**Bargiel, 2004**
Réjane BARGIEL (dir.), *150 ans de Publicité : collection du Musée des Arts Décoratifs*, Paris, Les Arts Décoratifs, 2004

**Benet, 2011**
François BENET, Marie-Annick BENET, Pascale BENET, *Léon Benett illustrateur*, Lardy, À la frontière, 2011

**Bénézit, 1966**
Emmanuel BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1966

**Besson, 2012**
Dominique BESSON, *Affiches de cinéma*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012.

**Blattlin, 2004**
Dominique BLATTLIN, *Le Souffle de l'Ouest, les plus belles affiches de Western*, Chatou, Carnot, 2004

**Capitaine, 1988**
Jean Louis CAPITAINE, *Les affiches du cinéma français*, ed Seghers, Paris, 1988

**Charfi, 2011**
Ikbel CHARFI, *L'Affiche de cinéma en France des origines jusqu'aux années vingt*, Sarrebruck, Editions Universitaires Européennes, 2011

**Choko, 1995**
Stanislas CHOKO, *100 ans d'affiches de cinéma : description et cote de 20 000 affiches*, Paris, éd. de l'amateur, 1995

**Compère, 1996**
Daniel COMPERE, *Jules Verne, parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, 1996

**Compère, 1998**
Daniel COMPERE, Jean-Michel MARGOT, *Entretiens avec Jules Verne*, Genève, Slatkine, 1998

**Marie Cordroc'h, 1966**
Marie CORDROC'H, *De Balzac à Jules Verne, un grand éditeur du XIXe siècle, P.-J. Hetzel*, Paris, Bibliothèque nationale, 1966

**Courville, 1978**
Luce COURVILLE, Françoise DECRE, *Catalogue du fonds Jules Verne*, Nantes, Bibliothèque Municipale, 1978

**Cultru, 1994**
Hervé CULTRU, *Amiens « Belle Époque » : vie culturelle et artistique*, Amiens, Encrage, 1994

**Darricau, 2014**
Stéphane DARRICAU, *Culture graphique, une perspective de Gutenberg à nos jours*, Paris, Pyramyd, 2014

**Dekiss, 1991**
Jean-Paul DEKISS, *Jules Verne, le rêveur du progès*, Paris, Gallimard, 1991

**Dekiss, 1999**
Jean-Paul DEKISS, *Jules Verne l'enchanteur*, Paris, Édition du Félin, 1999

**Dekiss, 2005**
Jean-Paul DEKISS, *Jules Verne, un humain planétaire*, Paris, Textuel, 2005

**Dekiss, 2014**
Jean-Paul DEKISS, *Jules Verne à Amiens*, Paris, Belin, 2014

**Dumas, 1999**
Olivier DUMAS, Piero GONDOLO DELLA RIVA et Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, tome I, 1863-1874, Genève, Slatkine, 1999

**Dumas, 2001**
Olivier DUMAS, Piero GONDOLO DELLA RIVA et Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, tome II, 1875-1878, Genève, Slatkine, 2001

**Dumas, 2002**
Olivier DUMAS, Piero GONDOLO DELLA RIVA et Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, tome III, 1879-1886, Genève, Slatkine, 2002

**Duplan, 2010**
Pierre DUPLAN, *Le langage de la typographie*, Gap, Atelier Perrousseaux, 2010

**Enel, 1973**
Françoise ENEL, *L'affiche fonction langage réthorique*, Tours, Maison Mame, 1973

**Fresnault-Deruelle, 1997**
Pierre FRESNAULT-DERUELLE, *L'image placardée, pragmatique et réthorique de l'affiche*, Paris, Nathan, 1997

**Hamon, 1989**
Philippe HAMON, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989

**Ishibashi, 2014**
Masataka ISHIBASHI, *Le projet Verne et le système Hetzel*, Amiens, Bibliothèque du Rocambole, 2014

**Jauzac, 2005**
Pillippe JAUZAC, *Jules Verne Hetzel et les cartonnages illustrés*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2005

**Laplace-Claverie, 2007**
Hélène LAPLACE-CLAVERIE, *Modernes féeries : le théâtre français du XXe siècle entre réenchantement et désenchantement*, Paris, Honoré Champion, 2007

**Lévêque, 1991**
Jean-Jacques LEVEQUE, *Les années de la Belle époque*, 1890-1914, Courbevoie, ACR éd, 1991

**Lopez, 2013**
Emmanuel LOPEZ, *Affiches de la publicité*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013

**Margot, 2004**
Jean-Michel MARGOT, *Jules Verne en son temps : vu par ses contemporains francophones (1863-1905)*, Amiens, Encrage, 2004

**Martin, 1992**
Marc MARTIN, *Trois siècles de publicité en France*, Paris, O. Jacob, 1992

**Mellot, 2005**
Philippe MELLOT, Jean-Marie EMBS, *Le Guide Jules Verne*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005

**Müller-Brockmann, 2004**
Josef et Shizuko MÜLLER-BROCKMANN, *Histoire de l'affiche*, Berlin, Phaidon, 2004

**Nussac, 1995**
Sylvie de NUSSAC, *Le théâtre du Châtelet*, Paris, Assouline, 1995

**Parménie, 1953**
A. PARMENIE, C. DE LA CHAPELLE, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs, P.-J. Hetzel (Stahl)*, Paris, Albin Michel, 1953

**Paumier, 2008**
Jean-Yves PAUMIER, *Jules Verne Voyageur Extraordinaire : à la découverte des mondes connus et inconnus*, Grenoble, Glénat, 2008

**Rheims, 1965**
Maurice RHEIMS, *L'art 1900 ou le Style Jules Verne*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1965

**Roques, 2018**
Sylvie ROQUES, *Jules Verne et l'invention d'un théâtre-monde*, Paris, Classique Garnier, 2018

**Sadaune, 2004**
Samuel SADAUNE, *Les 60 Voyages extraordinaires de Jules Verne*, Rennes, Ouest-France, 2004

**Sánchez López, 1997**
Roberto SANCHEZ LOPEZ, *El cartel de cine, arte y publicidad*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 1997

**Sauzereau, 2005**
Olivier SAUZEREAU, *Le Monde illustré de Jules Verne*, Arles, Actes Sud Nantes, 2005

**Segura, 2006**
Jean SEGURA, *Grinsson : affiches de cinéma*, Paris, Intemporel, 2006

**Soubret, 2000**
Robert SOUBRET, *Fonds Hetzel*, Sèvres, Bibliothèque-médiathèque de Sèvres, 2000

**Thornton, 1990**
Lynne THORNTON, *Les africanistes, peintres voyageurs*, 1860-1960, Courbevoie, ACR, 1990

**Van Deputte, 1994**
Jocelyne VAN DEPUTTE, *Le Salon des Cent : 1894- 1900 : Affiches d'artistes*, Paris, Édition des Musées de la ville de Paris, 1994

**Weil, 2011**
Alain WEILL, *Encyclopédie de l'affiche*, Paris, Hazan, 2011

**Weissenberg, 2004**
Eric WEISSENBERG, *Jules Verne un univers fabuleux*, Lausanne, Favre, 2004

**Zaccaria, 2008**
Diego ZACCARIA, *L'Affiche, paroles publiques*, Paris, Textuel, 2008

**Zmelty, 2014**
Nicholas-Henri ZMELTY, *L'affiche illustrée au temps de l'affichomanie, 1889-1905*, Paris, Mare & Martin, 2014

**Médiathèque de Sèvres, 2015**
MEDIATHEQUE DE SEVRES, *Léon Benett, l'illustrateur de Jules Verne : Fonds Hetzel de la médiathèque de Sèvres*, Sèvres, Médiathèque de Sèvres, 2015

**Catalogues d'exposition :**

**Amiens, 2001**
Christine CARRIER, Piero GONDOLO DELLA RIVA, *Jules Verne : le retour*, cat. Expo. (Amiens, Maison de la culture, 30 juin-16 septembre 2001), Amiens, Bibliothèques d'Amiens Métropole, 2001

**Amiens, 2002**
Bibliothèque Municipale d'Amiens, *80 jours pour un tour du monde*, cat. Expo. (Amiens, Bibliothèque d'Amiens Métropole, 13 juillet 2002-30 mars 2003), Amiens, Bibliothèque municipale, 2002

**Amiens, 2004**
Bibliothèque Municipale d'Amiens, *Jules Verne Michel Strogoff*, cat. Expo. (Amiens, Bibliothèques d'Amiens Métropole, 29 mars-28 novembre 2004), Amiens, Bibliothèques d'Amiens Métropole, 2004

**Béziers -2013**
Clément MARJORY, Mylène FRITCHI-ROUX, *George Roux (1853-1929) : peintre et illustrateur*, cat. Expo. (Béziers, Musée des beaux-arts, 15 décembre 2012-15 avril 2013), Béziers, Musée des beaux-arts, 2012

**Chaumont, 2017**
Nicholas-Henri ZMELTY, *L'Affiche illustrée à la Belle Epoque : la collection Dutailly*, cat. Expo. (Chaumont, Signe, 23 septembre-8 janvier 201) Chaumont, Signe, 2017

**Dinard, 2000**
Marius MALLET (dir.), *Jules Verne à Dinard*, cat. Expo. (Dinard, Palais des Arts, 24 juin-24 septembre 2000), Dinard, Mairie de Dinard, 2000

**Isle-sur-la-Sorgue, 1999**
Piero GONDOLO DELLA RIVA, *Jules Verne et le spectacle*, cat. Expo. (L'Isle-sur-la-Sorgue, Campredon, 20 mars-30 mai 1999), l'Isle-sur-la-Sorgue, Campredon art et culture, 1999

**Paris, 1987**
Ségolène LE MEN, Réjane BARGIEL, *L'Affiche de librairie au XIXe siècle*, cat. Expo. (Paris, Musée d'Orsay, 25 mai-30 août 1987), Paris, Réunion des Musées nationaux, « Les Dossiers du Musée d'Orsay », 1987

**Paris, 1994**
Jacques KERMABON, *Pathé, premier empire du cinéma*, cat. Expo. (Paris, Centre Georges Pompidou, 26 octobre 1994-6 mars 1995), Paris, Centre Georges Pompidou, 1994

**Paris, 1998**
Anne-Claude LELIEUR et Raymond BACOLLET, *Eugène Ogé, affichiste, 1861-1936*, cat. Expo. (Paris, Bibliothèque Forney, 26 mai-1er août 1998), Paris, Paris-Bibliothèques, 1998

**Paris, 2010**
Réjane BARGIEL, Ségolène LE MEN, *La Belle époque de Jules Chéret de l'affiche au décor*, cat. Expo. (Paris, Les Arts décoratifs, 23 juin-7 novembre 2010, Munich, Museum Villa Stuck, 10 novembre 2011-4 février 2012, Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 2012), Paris, Les Arts décoratifs, 2010

**Parme, 2000**
Piero GONDOLO DELLA RIVA, *Spedizione Jules Verne : un viaggio straordinario*, cat. Expo. (Parme, Palais Pigorini, 26 mars-28 mai 2000), Milan, Mazzotta, 2000

**Perpignan, 2015**
Institut Jean Vigo, *Le cinéma s'affiche en grand*, cat. Expo. (Perpignan, Palais des rois de Majorque, 19 juin-30 août 2015), Marseille, Arnaud Bizalion, 2015

**Perpignan, 2016**
Institut Jean Vigo, *L'affiche invente le cinéma*, 1892-1929, cat. Expo. (Perpignan, Couvent des Minimes, 1er octobre-6 novembre 2016), Arles, Arnaud Bizalion, 2016

**Rouen, 1984**
Serge CHASSAGNE, *Geoffroy, peintre de l'enfance*, cat. Expo. (Rouen, Musée national de l'Éducation, 2 mai-4 septembre 1984), Rouen, Musée national de l'Éducation, 1984

**Strasbourg, 2007**
Marie-Jeanne GEYER, Thierry LAPS, Nicholas-Henri ZMELTY, *Le Salon de la rue - L'affiche illustrée de 1880 à 1910*, cat. Expo. (Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 25 octobre 2007-17 février 2008), Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2007

## Articles et périodiques

***Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 158, 2000**
Nicolas PETIT, « Éditeur exemplaire, modèle de père, héros de roman : figures d'Hetzel », dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 158, 2000, p.197-221

***Contes & Légendes*, hors série, n°12, 2019**
Piero GONDOLO DELLA RIVA, «"Giulio Verne" était évidemment italien… », dans *Contes & Légendes*, hors série (Jules Verne, le souffle de l'aventure), n°12, 2019, p.36-39

Hubert PROLONGEAU, « Mathias Sandorf, un Monte-Cristo vernien », dans *Contes & Légendes*, hors série (Jules Verne, le souffle de l'aventure, n°12, 2019, p.78-79

Laurence SUDRET, « Le Tour du monde en 80 jours (1872), un roman à la course trépidante qui révéla Verne au monde », dans *Contes & Légendes*, hors série (Jules Verne, le souffle de l'aventure, n°12, 2019, p.60-63

***Corps*, n°4, 2008**
Pascal BLANCHARD, « Regard sur l'affiche : des zoos humains aux expositions coloniales », dans *Corps*, n°4, 2008, p.111-128

***Coulisse*, n°13, 1996**
Florent MONTACLAIR, « Une pièce de Jules Verne : Voyage à travers l'impossible (1882) », dans *Coulisses*, n°13, 1996, p.21-28.

***Culture & Musées*, n°32, 2018**
Guillaume LE GALL, « Dioramas aquatiques : Théophile Gautier visite l'aquarium du Jardin d'acclimatation », dans *Culture & Musées*, n°32, 2018, p.81-106

***Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°21-22, 1990**
Réjane BARGIEL, « L'avenir à travers l'affiche de librairie au XIXe siècle », dans *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°21-22, 1990, p.38-42

Anne-Marie SAUVAGE, « L'avenir et l'affiche commerciale (1870-1914) », dans *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°21-22, 1900, p.43-45

***Nord'*, n°70, 2017**
Bernard SINOQUET, « La maison de Jules Verne à Amiens : fragment d'histoire littéraire », dans *Nord'*, n°70, février 2017, p.111-120

***Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 33, n°2, 1986**
Emmanuelle TOULET, « Le cinéma à l'Exposition universelle de 1900 », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 33, n°2, avril-juin 1986, p.79-209

***Revue Jules Verne*, n° 35, 2012**
Philippe BURGAUD, « Le bal Jules Verne », dans *Revue Jules Verne*, n°35 (Conversations sous influence), août 2012, p.98-101

***Revue Jules Verne*, n° 33-34, 2011**
Gilles MENEGALDO, « Au prisme du cinéma hollywoodien », dans *Revue Jules Verne*, n°33-34 (Les Arts de la représentation), décembre 2011, p.101-112

Angélique MOTTET, « Méliès & Verne : une histoire de filiations… », dans *Revue Jules Verne*, n°33-34 (Les Arts de la représentation), décembre 2011, p.68-85

Jean-Yves PAUMIER, « Cirque et chansons », dans *Revue Jules Verne*, n°33-34 (Les Arts de la représentation), décembre 2011, p.13-25

***Revue 303*, hors série, n°134, 2014**
Jean DEMERLIAC, « L'appel des images », dans *Revue 303*, hors série (Images de Jules Verne), n°134, 2014, p.6-23

Samuel SADAUNE, « Dépeindre », dans *Revue 303*, hors série (Images de Jules Verne), n°134, 2014, p.57-69

Philomène TULENEW GALLOUX, « Les Voyages au théâtre », dans *Revue 303*, hors série (Images de Jules Verne), n°134, 2014, p.81-92

Jean DEMERLIAC, « Enfance du cinéma vernien (1895-1926) », dans *Revue 303*, hors série (Images de Jules Verne), n°134, 2014, p.93-104

Laetitia CAVINATO, « Jules Verne sur grand écran », dans *Revue 303*, hors série (Images de Jules Verne), n°134, 2014, p.107-117

***Romantisme*, vol. 131, n°1, 2006**
Daniel COMPERE, « Jules Verne : bilan d'un anniversaire », dans *Romantisme*, vol. 131, n°1, 2006, p.87-97

***Romantisme*, vol. 158, n°4, 2012**
Guillaume PINSON, « Irkoutsk ne répond plus. Jules Verne, les médias de masse et l'imaginaire de la rupture de communication », dans *Romantisme*, vol. 158, n°4, 2012, p.83-96

***Sociétés & Représentations*, vol. 28, n°2, 2009**
Camille LORENZI, « L'engouement pour l'aquarium en France (1855-1870) », dans *Sociétés & Représentations*, vol. 28, n°2, 2009, p.253-271

***Style & Co*, n°100, 2019**
Bernard SINOQUET, « Un instant à la maison Jules Verne », dans *Style & Co*, n°100, janvier- février 2019, p.28-30

***24 images*, n°68-69, 1993**
Dominique AUZEL, « Les affiches de cinéma au fil des films », dans *24 images*, n°68-69, septembre- octobre 1993, p.86-91

**Mémoires et thèses :**

**Babu, 2009**
Clément BABU, *Conservation et valorisation des collections iconographiques du fonds Jules Verne*, bibliothèque municipale de Nantes, rapport de stage de Master, Culture de l'écrit et de l'image, sous la direction d'Agnès Marcetteau et de Nicole Bériou, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, Université Lumière, Lyon, 2009

**Bertrand, 2010**
Aude BERTRAND, *Georges Méliès et les professionnels de son temps*, mémoire d'étude de Master, Cultures de l'écrit et de l'image sous la direction d'Evelyne Cohen, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, Université Lumière, Lyon, 2010

**Chagny, 2005**
Pierre CHAGNY, *L'affiche : un document autre que le livre, persepectives de conservation et de valorisation*, mémoire d'étude de Master, Cultures de l'écrit et de l'image, sous la direction de Pierre-Yves Duchemin, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, Université Lumière, Lyon, 2005

**Delch, 2015**
David DELCH, *Murs porteurs : l'affiche, paroles publiques dans la ville*, mémoire d'étude de Master, Sciences de l'Homme et Société, Architecture, sous la direction de Remi Jacquier, École nationale supérieur d'architecture de Nantes, Nantes, 2015

**Doré, 2014**
Sandrine DORÉ, *Albert Robida (1848-1926) : un dessinateur fin de siècle dans la société des images*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Ségolène Le Men, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Nanterre, 2014

**Nouvet, 2013**
Nelly NOUVET, *Les affiches typographiques du théâtre des Célestin au début du XXe siècle*, mémoire d'étude de Master 1, Cultures de l'écrit et de l'image sous la direction d'Evelyne Cohen, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, Université Lumière, Lyon, 2013

**Tersigni, 2013**
Mélanie TERSIGNI, *Les affiches de spectacles dans Lyon à la Belle Époque (1894-1914)*, mémoire d'étude de Master, Cultures de l'écrit et de l'image sous la direction d'Evelyne Cohen, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, Université Lumière, Lyon, 2013

**Zmelty, 2004**
Nicholas-Henri ZMELTY, *La sémiotique de l'odeur et du goût dans l'affiche de "La belle époque" et ses relations avec les théories artistiques et esthétiques*, Mémoire de maîtrise d'Histoire de l'Art Contemporain, sous la direction d'Emmanuel Pernoud, Université de Picardie Jules Verne, Amiens, 2004

## Catalogues de vente

**Vente Affiches - Documents - Maquettes**
*Partie 2 - Maquettes : Roger Soubie, Charles Rau, Bernard Landi, Boris Grinsson, Jean Mascii.*
Paris, Hôtel Drouot, mardi 23 juin 2015.

**Vente Bernard Petit**
*Collection Bernard Petit– Extraordinaire collection Jules Verne,* Paris, Hôtel Drouot, vendredi 9 octobre, 2015.

**Vente Eric Weissenberg**
*Musée Weissenberg - Jules Verne, Pièces d'exception (première vente),* Paris, Hôtel Drouot, mercredi 1er mars 2017.

*Musée Weissenberg - Jules Verne, Mondes connus et inconnus (deuxième vente),* Paris, Hôtel Drouot, jeudi 12 octobre 2017.

*Musée Weissenberg - Jules Verne, Mondes connus et inconnus (troisième vente),* Paris, Hôtel Drouot, jeudi 15 mars 2018.

*Musée Weissenberg - Jules Verne, Mondes connus et inconnus (quatrième vente),* Paris, Hôtel Drouot, jeudi 4 octobre 2018.

*Musée Weissenberg - Jules Verne, Mondes connus et inconnus (cinquième vente),* Paris, Hôtel Drouot, mardi 19 mars 2019.

**Vente Affiches - Documents - Maquettes**
*Partie 2 - Maquettes : Roger Soubie, Charles Rau, Bernard Landi, Boris Grinsson, Jean Mascii.*
Paris, Hôtel Drouot, mardi 23 juin 2015.

**Vente Richard Kakou**
*Collection Richard Kakou - Le monde de Jules Verne (première vente)*
Paris, Hôtel Drouot, samedi 4 avril 2009.

*Collection Richard Kakou - Le monde de Jules verne (deuxième vente)*
Paris, Hôtel Drouot, dimanche 18 octobre 2009.

**Sources en ligne :**

*Archives de l'Opéra de Tours :*

http://www.operadetours.fr/15-archives/65-archives

*Encyclopédia Universalis :*
http://www.universalis.fr/encyclopedie/chromolithographie/
http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/hetzel-jules-dit-p-j-stahl/
http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/typographie/
http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/zarzuela/
http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/image-animee/
http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/henri-jules-jean-geoffroy

*Base de données de la Bibliothèque nationale de France :*

https://data.bnf.fr/fr/11901779/adolphe_d__ennery/
https://data.bnf.fr/14397548/amand_amsterdam/
https://data.bnf.fr/fr/11922970/george_roux/#allmanifs)
http://data.bnf.fr/15744593/defendi_semeghini/.
https://data.bnf.fr/fr/15958121/louis_galice/
https://data.bnf.fr/fr/14659645/imprimerie_louis_galice/
https://data.bnf.fr/14959312/nicolas_tamagno/
https://data.bnf.fr/fr/14912864/maurice_marodon/
https://data.bnf.fr/fr/16125775/leon_grus/

*Brown University Library :*

https://repository.library.brown.edu/studio/collections/id_619/?selected_facets=publisher%3AJ.H.+Bufford&selected_facets=contributor_display%3ABaker%2C+Joseph+E.%2C+1837-1914+%28artist%29

*Catalogue collectif Ciné-Ressources :*

http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=28832&_ga=2.98639320.777228367.1565399890-2043351176.1538611449
http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=29372&_ga=2.98639320.777228367.1565399890-2043351176.1538611449

*Classes de la Bibliothèque nationale de France :*

http://classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/livre-industriel/03.htm

*École nationale des Chartres, Elec :*

http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/21556
http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/22237

*Fondation Jérôme Seydoux :*

http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/affiches-enseignes-dessin

*Gallica :*

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69096956.item
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62316835/f18.item.r=ennery.zoom

*Histoire par l'image :*

http://www.histoire-image.org/fr/etudes/mobilier-urbain-symbole-paris

*Library Of Congress :*

https://www.loc.gov/resource/ppmsca.32656/

*Musée des Arts Décoratifs :*

https://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/dossiers-thematiques/chronologie-de-la-publicite/petite-histoire-de-l-affichage/des-debuts-de-l-affichage-au-xixe

*Oxford Index :*

http://oxfordindex.oup.com/abstract/10.1093/benz/9780199773787.article.B00132479?rskey=D7zJpR&result=11

*Paris Musée Collection :*

http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-colonne-morris

*Persée :*

https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_2000_num_158_1_451022

*Treccani :*

http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-garuti_(Dizionario-Biografico)/

**Sources :**

**Exposition universelle de 1900, 1901**
EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900, *Guide-souvenir de l'Aquarium de Paris / Exposition universelle de 1900*, Paris, H. Simonis-Empis, 1901,
Source : Bibliothèque historique de la ville de Paris
Disponible sur : https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb333856375

***Grand Opera House*, 28 février, 1881**
«Voyagers in southern seas » dans *Grand Opera House*, 28 février, 1881, p.1-2
Source : Chicago Theater Collection-Historic Programs-E.B. Gould
Disponible sur : http://digital.chipublib.org/digital/collection/CPB01/id/5135

***L'Est Républicain*, 14 février, 1913**
« Chronique départementale » dans *L'Est Républicain*, 14 février, 1913, p.4
Source : Kiosque Lorrain, presse numérisée
Disponible sur : http://www.kiosque-lorrain.fr/plugins/NewspaperReader/files/B543956101_745199_1913-02-14/B543956101_745199_1913-02-14.pdf