

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	44 (1987)
<b>Heft:</b>	1
<b>Artikel:</b>	Mondes parallèles : l'Histoire des Quatre Fils Aymon, un livre illustré par Eugène Grasset
<b>Autor:</b>	Chaperon, Danielle
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-168852">https://doi.org/10.5169/seals-168852</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 10.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Mondes parallèles

L'Histoire des Quatre Fils Aymon, un livre illustré par Eugène Grasset\*

par DANIELLE CHAPERON



Fig. 1 Violence d'un réalisme médiéval et méticuleux.

«L'union du dessin et de la typographie comporte bien des combinaisons, je ne sais si aucune d'elles a jamais été complètement satisfaisante.» Paul Claudel<sup>1</sup>

«Les historiens de la bibliophilie ont coutume de considérer le livre comme un lieu d'harmonie, mais ce fut le plus souvent un champ clos où se joue une rivalité.» Michel Melot<sup>2</sup>

Bien que lui devant une large part de sa notoriété, Eugène Grasset considère l'illustration comme une activité secondaire et pénible. Théoricien et professeur de la «composition ornementale», il n'a livré que très peu de réflexions sur le problème spécifique de la décoration du texte. Ce silence même, associé à une pratique par ailleurs abondante et

polymorphe, rend captivante sa position dans le vieux conflit qui oppose deux systèmes de représentation concurrents (aux sens étymologique et agressif du terme). Nous allons tenter de la cerner grâce à l'étude de *l'Histoire des Quatre Fils Aymon*, ouvrage illustré par Grasset au moment même où commencent à s'élaborer les grandes réglementations des rapports texte/image (par Morris et Crane en Angleterre puis par Uzanne et Pelletan en France)...

## Le livre

### *Histoire des Quatre Fils Aymon*

Très nobles et très vaillans chevaliers

Illustrée de compositions en couleurs par Eugène Grasset

Gravure et impression par Charles Gillot

Introduction et notes par Charles Marcilly

Paris, Launette, 1883, 224 p.

L'illustration des *Quatre Fils Aymon* fut commandée à Grasset par l'imprimeur Charles Gillot. Ce dernier voulait tester le perfectionnement d'une invention de son père: la *chromotypogravure* ou *chromolithogravure*. Ce procédé, né vers 1850, fut le premier à permettre la transformation d'une épreuve lithographique en cliché sur zinc. Le *gillottage* participe en effet de la reproduction photographique (report du trait) et de la gravure au burin (couleurs, une plaque gravée pour chacune d'elles selon le système «gravure d'interprétation»). L'objectif de Gillot était non seulement de mettre à l'épreuve cette technique «bâtarde»<sup>3</sup>, mais de la présenter à un public de bibliophiles conservateurs. Grasset commence le travail le 7 juin 1881 et l'achève le 7 novembre 1883.

\* Note biographique: En 1845, EUGÈNE GRASSET naît à Lausanne où il mènera des études d'architecture. Après un long séjour en Egypte, il s'installe définitivement à Paris dès 1871, il y travaille comme dessinateur de papiers-peints et de textiles. Puis il se fait connaître dans le domaine général de la décoration (meubles, vitraux, céramique) et des arts graphiques (illustrations, affiches, typographie). En 1882, il participe au Salon Rose+Croix. Il exposera plusieurs fois, de même, à la Libre Esthétique de Bruxelles. Directeur de l'Ecole de dessin à Paris, il publie plusieurs ouvrages théoriques dont «La Méthode de composition ornementale» en 1905. C'est à Paris, encore méconnu du grand public, qu'il meurt en 1917.

Ne serait-ce que par un charmant archaïsme orthographique, le titre situe d'emblée le texte dans un passé lointain. L'introduction de Charles Marcilly précise que le Moyen Age en est non seulement le décor mais l'origine productrice. Ce «pauvre vieux texte, écrit pour les humbles» que rien ne destinait à «l'honneur typographique», a été inventé comme une relique. On lui fait la grâce d'une publication et d'une ornementation sous la forme «la plus luxueuse qu'un livre puisse prendre à une époque où l'art de la librairie brille d'un éclat sans précédent».<sup>4</sup> *L'Histoire des Quatre Fils Aymon*, en l'absence d'un auteur a consulter et à ménager

Le Moyen-Age, milieu ambiant du texte, autorise la dilatation du commentaire illustratif. Comme la glose médiévale il s'exerce, chez Grasset, à divers niveaux d'abstraction. Cohabite ainsi les scènes anecdotiques, les objets emblématisés, les allégories et les ornements.

#### *La scène*

D'un réalisme qui va jusqu'à la minutie archéologique, la scène est la transposition directe du texte immédiatement proche (deux personnages «parlent» par-dessus une colonne de caractères qui est la transcription de leur propre dialogue, par exemple). La finesse des détails n'empêche pas une violence exacerbée parfois jusqu'à l'humour noir (fig. 1).

#### *L'objet*

L'objet, extrait de la scène, se distancie du drame dont il est l'accessoire. Il s'exhibe dans toute son étrangeté médiévale. Armes, oriflammes sont ainsi répétés «au repos» à côté de leur version «en mouvement» (la scène). De la même façon, les visages des personnages principaux, à peine différenciables en pleine action, sont figés pour la postérité dans de petits portraits carrés.

#### *L'allégorie*

Usant d'un universel où le renard est rusé, le pavot soporifique et l'ange angélique, une série d'images symboliques constitue un véritable guide de lecture redondant et explicatif.

#### *L'ornement*

L'ornement est chez Grasset constitué par une prolifération de parcelles multiformes et multicolores. Les motifs se greffent, bourgeonnent, lancent des pousses à partir de la moindre droite du cadre. L'illustrateur manie ces micro-éléments décoratifs en séquences ou en unités, en semis ou en entrelacs. La fleur est déclinée de la figure d'herbier à l'agglomérat de trois pétales ronds.

Cette typologie, totalement arbitraire, n'a que le mérite de mettre en évidence l'étendue du registre de la glose graphique. L'illustrateur brouille les degrés, avec malice, il les fait dériver l'un vers l'autre... une sage vaguelette répétée en frise s'affolle, fait éclater son cadre, déferle en lame sur du feu, s'évapore en épaisse fumée... un serpent symbolique s'étire en tige d'œillet... le sang versé sur le champ de bataille dégouline sur la mosaïque du cadre. Gavé d'images, c'est aussi le regard du lecteur qui déborde (fig. 2).

A la diversité des degrés du commentaire correspond la variété du traitement. L'image de Grasset doit beaucoup à la découverte des estampes japonaises. Une ligne noire cerne toutes les formes mais elle s'épaissit, se radicalise au passage de la scène à l'ornement géométrique. En l'absence de hachures, seule la couleur en camaïeu est chargée de suggérer les volumes. La sélection, l'extraction de cette ligne vivace et précise fait l'objet de la quasi totalité des réflexions théoriques de Grasset. En effet, l'ornement utilise la nature

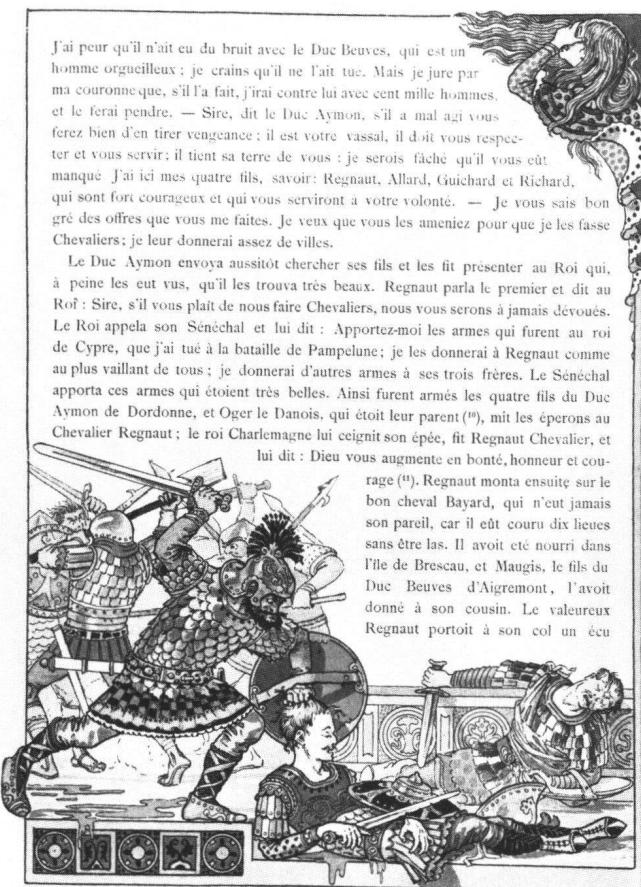


Fig. 2 Le sang tache la bordure décorative, les niveaux du commentaire illustratif se mêlent.

est, comme une chanson populaire ou un conte, un domaine où l'illustrateur peut s'installer impunément. D'emblée, l'écrit (en l'occurrence long et monotone) n'est qu'un prétexte à la parade de l'image. Impunément. Dès les prémisses de l'entreprise, l'écrit n'est qu'un prétexte à une parade de l'image.



Fig. 3 Du combat, la description littéraire masque la description graphique: guerre territoriale pour un même espace de représentation.

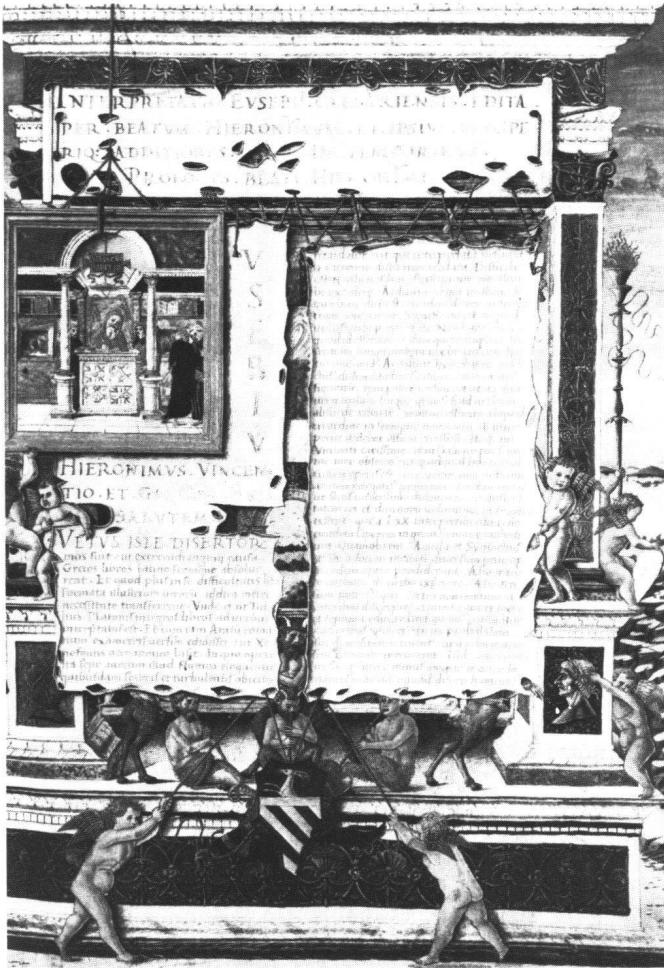


Fig. 4 Un petit tableau suspendu couvre un parchemin lui-même étalé sur une image: superposition des plans de représentation et des niveaux de réalité. (Titre du Ms. lat. 49, Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, Chronique d'Eusèbe de Césarée).

comme base d'une interprétation et égale en abstraction la musique et la poésie. La *Méthode de composition ornementale* (1905) est un véritable solfège, une sorte de traité de versification. *L'Histoire des Quatre Fils Aymon* en est comme le catalogue préparatoire, l'inventaire, sans aucun souci chronologique, de toutes les influences, byzantines, celtique, crêteoise, égyptienne, runique, irlandaise, japonaises... ainsi que des résultats d'une recherche personnelles.<sup>5</sup>

### La superposition

Tous affirme la pléthora d'image possibles, l'excès de compétence de l'illustrateur virtuose qui exécute des variations brillantes sur un thème imposé: le texte.

L'image s'épanche, déborde en glands à franges, pointes de lances, plumets, crinières, poussière ou se contracte et s'immisce dans des interstices minuscules. Elle n'investit pas seulement les moindres alentours du texte - conformé-

ment à la tradition médiévale - mais plus subtilement, ses «dessous». Les oiseaux s'envolent et disparaissent sous le texte, les monstres se dissimulent, ne laissant pointer qu'oreilles et queue... l'image, loin d'être calculée en fonction de la place vacante, semble se déployer *ailleurs*, derrière l'espace écrit, derrière un autre espace illustré. Ces espaces sont assimilés à des feuilles sous lesquelles se glissent partiellement d'autres feuilles, chaque élément d'illustration possédant son propre support physique. La page est comme une superposition d'images plus ou moins masquées que le spectateur-lecteur complète instinctivement. Des scènes entières sont déduites d'une petite bande d'un centimètre de large à peine, des batailles se (re)construisent à partir d'une lance qui dépasse. La page visible serait le dessus d'un empilement d'espaces plans, un feuilleté en trompe-l'œil. Grasset stabilise «abstraitemen» la matière du support en une surface blanche bordée de noir; il n'en reste pas moins que cette pratique, même codifiée, est à replacer dans



Fig. 5 Un catalogue des œuvres de Piranèse impossible à feuilleter, des images cachées qui existent par ailleurs bien entières... Le catalogue remplit sa fonction appétitive en ne présentant que des fragments.

l'histoire de la représentation du papier en trompe-l'œil. Il vaut la peine de parcourir celle-ci un peu longuement, afin de mieux comprendre les enjeux de la pratique de Grasset (fig. 3).

### *Le papier*

La feuille de papier (comme le textile) a toujours été un objet privilégié par le trompe-l'œil: sans épaisseur, elle abuse si peu de cette troisième dimension qui rend l'art de la peinture si difficile. Elle se laisse manipuler avec tant de complaisance, s'enroulant, se découpant, se tuyautant comme les phylactères médiévaux. L'enluminure italienne de la fin du XV<sup>e</sup> siècle exhibe souvent le texte sous la forme d'un parchemin suspendu, tendu par des cordages, comme si son état naturel l'inclinait à s'enrouler ou à s'envoler. Ecartelé, troué, déchiré, au bord de l'effondrement, son aspect de fragilité matérielle contraste avec la robuste santé des *puttis* qui souvent l'outragent. De petits tableaux s'accrochent par-dessus tandis que les fentes béantes du texte découvrent une image située derrière lui. Tout semble forcer les signes à être lisibles contre leur gré (fig. 4).

Ce que l'on pourrait nommer la *superposition* peut être aussi une dénonciation de l'illusion puisqu'elle désigne le support de la représentation, la surface irrémédiablement plane. Telle est la fonction du *cartellino*, cette étiquette peinte en trompe-l'œil, comme collée sur certains tableaux de Mantegna, par exemple. Sa seule présence fait reculer d'un cran l'illusion en affirmant en même temps: «ceci est un tableau» et «je suis un billet de papier».

Dans certaines gravures didactiques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la superposition de papiers est une métaphore de la complexité d'un objet d'analyse. Piranèse cumule ainsi les observations, les commentaires en un fouillis de notes savantes dans les planches de son traité *Della Magnificenza*, ou plus symptomatiquement dans le catalogue de ses œuvres où l'amoncellement de petits billets, dont certains sont totalement indéchiffrables, mime une abondance jubilatoire (fig. 5).

Le trompe-l'œil des Pays-Bas, si bien incarné par Gysbrechts, se délectera en créant même le genre du *quodlibet*, véritable tableau de chasse de feuilles volantes épingleées, débris éphémères d'une vie déjà envahie par la paperasse.

De cette tradition très riche, retenons deux éléments capitaux:

- la superposition comme métaphore d'un surplus d'informations confronté à un espace restreint de notation.
- l'affirmation du support matériel et fragile de la représentation contre l'illusion.

### *Lutte territoriale*

La superposition telle qu'elle a été pratiquée dans l'illustration de Grasset pour *l'Histoire des Quatre Fils Aymon*, est un



Fig. 6 Revanche de l'image: le texte de *l'Histoire* tronqué en effigie.

acte offensif, parfois poussé à l'extrême. Il s'agit d'occuper fantomatiquement plus d'espace qu'il n'est permis à l'image. La couleur investit le texte par-dessous et forme dans cet espace usurpé des silhouettes d'escaliers, de chevaux, de tours, des horizons de nues, de forêts, d'arcades. Le texte en perd son identité «noir-sur-blanc», il n'est plus, privé de son support, qu'une encre en suspension. Une telle invasion parasite est cependant limitée, car la couleur s'étale ainsi seule, sans la fermeté du cerne noir qui ailleurs toujours l'accompagne: celui-ci disparaît lorsqu'il rencontre ces autres signes noirs que sont les caractères typographiques. Le noir du texte est plus puissant que le noir de l'image...pire encore, il semble transporter avec lui une voile qui fait pâlir les couleurs qu'il recouvre. Le texte manipulé par Grasset, découpé (parfois au milieu d'une phrase), moulé, noyé, si faible avec son elzévir romain trop maigre<sup>6</sup> reste malgré tout le plus puissant. Protégé par la morale culturelle de l'époque, il ne peut subir l'outrage ultime: être réellement effacé... L'illustrateur compense cette impossibilité première ou dernière en tronquant le texte en effigie. Ainsi, à la première page, le récit est symboliquement représenté sous la forme d'un livre ouvert envahi par des spirales

festonnées de brume; seules quelques capitales sont lisibles. Une mise en abyme abnalgueuse use de rouleaux de parchemin à moitié enroulé, de phylactères tordus et d'inscription estompees (fig. 6).

### *La matière*

La lutte teritoriale qui oppose le texte et l'image est la conséquence d'une érotique du livre qui commence à formuler ses rites et ses perversions dans les années 1880. L'image constitue l'élément féminin toujours à la limite de l'illégitimité et de l'indécence, charnelle et futile «prime de séduction» du texte noble, intellectuel et masculin.<sup>7</sup> L'image certes désirée mais humble et corsetée n'est qu'une des manifestations d'une découverte plus générale du livre comme objet de concupiscence matérielle et non plus seulement spirituelle. Le papier lui-même devient un objet de luxe; souvenons nous de Des Esseintes palpant ses sonnets de Baudelaire imprimés sur «un feutre très léger du Japon, spongieux, doux comme une moelle de sureau et imperceptiblement teinté, dans sa blancheur laiteuse, d'un peu de rose».<sup>8</sup> A cette sensibilité aristocratique s'ajoute



Fig. 7 Une suite de vignettes – contant la constitution d'un déguisement – impose un axe de lecture propre, anarchique.



Fig. 8 Une audace de Grasset.

l'intervention nouvelle des artistes dans la production de papiers peints et d'affiches. Ainsi le papier s'impose comme la matière même de l'art et de la culture, menacé comme une tapisserie. Rien d'étonnant à ce que l'attention de Grasset se soit portée sur cette matière, lui qui a partout affirmé son respect du matériau.<sup>9</sup>

Nulle part mieux que dans le livre, le papier est ce qui se touche, se palpe. Le livre est empilement de surfaces et appel constant à la main tout autant qu'au regard. Il inverse le fonctionnement du trompe-l'œil: si celui-ci provoque un doute visuel qui exige le recours du toucher, le livre commence par cette rupture de l'illusion. L'empilement exige l'effeuillage... Grasset accentue ce caractère en créant des effeuillages impossibles. Ses images superposées sont indécollables, indéplaçables, toujours déjà fragmentaires. Dans un univers du toucher et de la vue, il rend le toucher inefficace et la vue tronquée.

### *Un espace imaginaire*

A la surface d'une page illustrée, l'œil est partagé entre deux exercices contradictoires: regarder ou lire, s'arrêter ou avancer. La lecture projette sans cesse le regard en avant, de haut en bas, de gauche à droite. C'est elle qui, en faisant

tourner la page, l'efface. L'image légitime ne devrait pas s'opposer à ce flux qui est l'essence du livre. Celle de Grasset happe le regard, en surface en créant d'autres vecteurs de lecture, en profondeur, en exigeant des déchiffrements (fig. 7, 8).

Grasset multiplie pour cela les supports de l'image par les jeux de superpositions, supprime parfois, on l'a vu, celui du texte.

Le merveilleux de ce livre n'est pas tant dans le conflit territorial qui oppose les Fils Aymon à l'empereur Charlemagne, que dans la lutte, non pas seulement entre deux systèmes de signes dans un même espace, mais entre des espaces mouvants et imaginaires. *L'Histoire de Quatre Fils Aymon* est un univers de mondes parallèles.

### Résultats

Si actuellement il est d'usage de sacrer Grasset «premier décorateur Art Nouveau du livre» en vertu de l'illustration de *l'Histoire des Quatre Fils Aymon*, le résultat de sa lutte de deux ans avec un texte ne fut pas accueilli avec enthousiasme par les bibliophiles épris de plus de stabilité. Ce n'est guère que vingt ans plus tard que l'on reconnaît son originalité. Ainsi fera Pelletan, célèbre bibliophile parisien qui lui commandera l'illustration du *Procureur de Judée* d'Anatole France. Il lui imposera pourtant des directives de «dissimulation de l'image»

«il importe surtout ici, que les images n'empiètent pas sur le texte»

«si par inadvertance elles passent au premier plan, si en feuilletant l'ouvrage on a l'impression que le livre a été fait pour elles, la faute est commise, le volume est manqué». <sup>10</sup>

Même si Pelletan gratifie Grasset du titre de «maître décorateur» et *l'Histoire des Quatre Fils Aymon* de «brillant début», on ne peut s'empêcher de constater que celle-ci répond très précisément à sa définition du livre «manqué». Grasset produira pour le *Procureur de Judée* de très classiques lettres ornées, hors-texte, médaillons, frontispices, en-texte répartis rationnellement au cours du livre et dûment répertoriés dans la table des matières... autant de pratiques inutilisables dans le cas de *l'Histoire des Quatre Fils Aymon*.

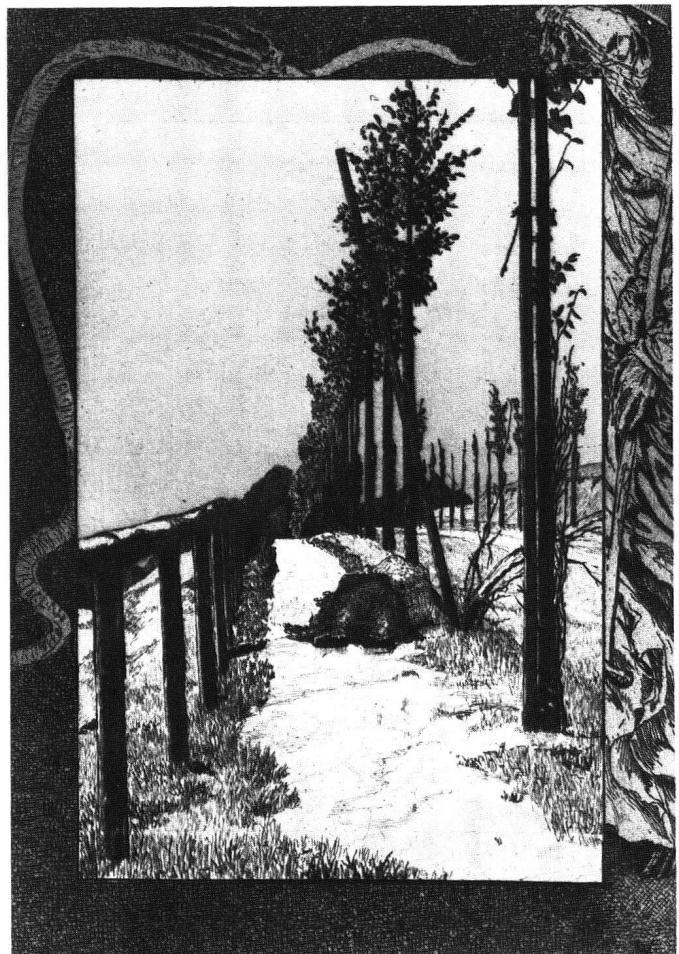


Fig. 9 et 10 Descendance d'une audace de Grasset. La figure allégorique à demi dissimulée derrière une scène encadrée est protectrice chez Lucien Metivet (fig. 9), menaçante chez Max Klinger (fig. 10).

Quelques découvertes de Grasset furent adoptées par Metivet et Schwabe (fig. 9) ou Klinger (fig. 10), mais cela sporadiquement et timidement. En réalité la morale du

texte avait vaincu. Il faudra attendre la récente Bande Dessinée (avec un Andreas par exemple) pour retrouver certaines audaces du maître.<sup>11</sup>

## NOTES

- <sup>1</sup> PAUL CLAUDEL, *La philosophie du livre*, in: Positions et propositions, Paris (Gallimard) 1928, p. 129.
- <sup>2</sup> MICHEL MELOT, *L'illustration, histoire d'un art*, Genève (Skira) 1984, p. 11.
- <sup>3</sup> «... la camelote photographique, gillottage [...] et goupillage [...] nous envahit de plus en plus, et à bref délai va complètement supprimer les divers systèmes de gravure.» – «Je prierais [...] tous les artistes qui ont exécuté des dessins pour les gillottages de me dire si la zincomanie est en état de fournir la tenue, la souplesse, la finesse de taille, de couleur et d'effet qui est toute naturelle au bois.» In: BRACQUEMOND, *Trois livres. Etude sur la gravure sur bois et la lithographie*, Paris (Beraldi) 1897, pp. 73 et 94.
- <sup>4</sup> CHARLES MARCILLY, Préface à *l'Histoire des Quatre Fils Aymon*, p. 8.
- <sup>5</sup> EUGÈNE GRASSET, *Méthode de composition ornementale*, t. 1 Les éléments rectilignes, t. 2 Les éléments courbes, Paris (Librairie Centrale des Beaux-Arts), 1905.
- <sup>6</sup> C'est l'avis de WALTER CRANE in: *The Decorative Illustration of Books Old and New*, Londres (G. Bell and Sons) 1896, p. 267.
- <sup>7</sup> «[Le bibliophile moderne] entend aujourd'hui que le livre et l'illustration s'épousent plus légitimement, que le mariage soit plus étroit, plus amoureux, plus complet, que le bloc soit fondu, entremêlé, indissolublement lié, le texte embrassant les vignettes et les vignettes se confondant avec le caractère dans une entière agréable à l'œil.» In: OCTAVE UZANNE, *La nouvelle Bibliopolis. Voyage d'un novateur au pays des Néo-Icono-Biblio-*manes, Paris (H. Flourey) 1897, p. 37. – «Le livre comme la femme, est fait pour plaire et pour être orné, vêtu avec appareil de tous les attributs de l'art [...] il est créé pour séduire le regard avant de charmer l'esprit.» In: OCTAVE UZANNE, *Décoration estérieure des livres*, Paris (H. May), 1898, p. 29.
- <sup>8</sup> JORIS-KARL HUYSMANS, *A rebours*, Paris (Ed. de la Nouvelle France) 1962, p. 147.
- <sup>9</sup> «Ce qu'il y a donc de regrettable [...] c'est [...] le désir évident [...] de dissimuler la matière. Or tout artiste d'expérience sait, au contraire, combien la mise en évidence des conditions que chaque matière impose au travail concourt à la beauté et au caractère de l'ornementation.» In: EUGÈNE GRASSET, *Ouvrage de ferronnerie moderne*, Paris (Librairie Centrale des Beaux-Arts) 1906, p. 2. – «[Une des lois les plus importantes qui commandent l'art ornemental] est que la matière oppose une limite à la représentation exacte des objets naturels, et que cette limite ne doit être franchie par aucun tour de force.» In: Conférence donnée par EUGÈNE GRASSET à l'Union Centrale en 1899, *Catalogue d'exposition Eugène Grasset*, 18 déc. 1980 – 31 mars 1981, Galerie Plantin & Blondel, Paris (Marchand) 1980, p. 117.
- <sup>10</sup> PELLETAN, Postface au *Procureur de Judée*, Paris (Pelletan) 1892.
- <sup>11</sup> Pour tous les renseignements concernant les influences subies ou provoquées par EUGÈNE GRASSET, on se reportera à l'excellente monographie de ANNE MURRAY-ROBERTSON, *Grasset, pionnier de l'Art Nouveau*, Lausanne (Ed. 24 heures) 1981.

## REFERENCES DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1-3, 6-8: *Histoire des Quatre Fils Aymon, très nobles et vaillans chevaliers*, ill. d'EUGÈNE GRASSET, Paris (Launette) 1883.  
 Fig. 4: *L'enluminure de Charlemagne à François I<sup>r</sup>* (Manuscrits de la BPU de Genève), Catalogue de l'exposition au Musée Rath du 17 juin au 30 sept. 1976, p. 190.  
 Fig. 5: JONATHAN SCOTT, *Piranesi*, Londres (Academy edition), New York (St. Martin's Press) 1975, p. 162.

- Fig. 9: EMILE ZOLA, *Le rêve*, ill. de CARLO SCHWABE et LUCIEN METIVET, Paris (Lib. Marpon et Flammarion) 1892, p. 41.  
 Fig. 10: J. VARNEDOE, T. KIRK, ELIZABETH STREICHER, *Graphic Works of Max Klinger*, New York (Dover Pub. Inc.) 1977, pl. 59.

*Reproductions:* Atelier de photographie de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne.

## RÉSUMÉ

Illustrant l'*Histoire des Quatre Fils Aymon* (1883), Eugène Grasset (1845–1917) s'engage de manière originale dans le conflit texte/image. Par la superposition fictive d'espace, l'illustrateur occupe plus de place que la morale culturelle de l'époque lui concède et détourne ainsi le lecteur de l'écrit.

## ZUSAMMENFASSUNG

Bei der Illustration der *Histoire des Quatre Fils Aymon* (Geschichte der vier Haimonskinder, 1883) geht Eugène Grasset neue Wege in der Wechselbeziehung von Bild und Text. Indem er Räume fiktiv sich überlagern lässt, beansprucht er als Illustrator mehr Raum als die Regeln seiner Zeit ihm zugestehen, und er lenkt damit die Aufmerksamkeit des Lesers vom Text ab.

## RIASSUNTO

Eugène Grasset, illustrando la storia dei quattro figli Aymon nel 1883, s'immerge in maniera originale nel conflitto testo/immagine. Con la sovrapposizione fittizia degli spazi, l'illustratore, contro la tradizione culturale dell'epoca, occupa uno spazio sproporzionato distogliendo il lettore dal testo.

## SUMMARY

Illustrating the book *Histoire des Quatre Fils Aymon*, 1883, Eugène Grasset follows new ways in the correlation between image and text. In fictionally letting spaces superimpose on each other, he thus requires more room than the rules of his time allow him and so distracts the reader's attention from the text.