

L'Europe des revues II (1860-1930)

Réseaux et circulations des modèles

Évanghélia Stead & Hélène Védrine (dir.)



Comment les revues se développent-elles et circulent-elles ? Quels sont les réseaux ou les stratégies qu'elles mobilisent, les modèles dont elles s'inspirent, qu'elles transforment ou qu'elles imposent, les formes et les contenus qu'elles empruntent à d'autres revues ou qu'elles diffusent auprès d'elles ? Ces questions se posent tout particulièrement entre 1860 et 1930, lorsque les revues littéraires et artistiques foisonnent en Europe, en une féconde rivalité, et tissent des trames d'échanges, de transferts et de relations culturelles.

Cet ouvrage s'inscrit dans la continuité immédiate de *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations* (2008, rééd. 2011), dont il reprend les postulats. Il invite à explorer les rapports entre les modèles esthétiques, idéologiques, graphiques et typographiques des périodiques dans l'espace européen. En problématisant la notion de réseau et en montrant ses diverses réalisations et manifestations – entre revues ou autour d'une revue –, il met fortement en avant la circulation des périodiques comme vecteurs d'idées, de formes, de sociabilités, d'idéologies et d'esthétiques.

Cet ample mouvement d'échanges, à la fois centrifuge et centripète, permet le brassage et le passage de nouvelles idées, de formes et d'esthétiques d'un pays à l'autre, la redéfinition des genres et des domaines. Il offre aussi un angle nouveau pour interroger l'émergence des revues spécialisées (d'art, de théâtre, de cinéma, ou de photographie). Il est actuellement relayé par de nombreuses initiatives numériques – de la mise à disposition des documents au profit du plus grand nombre à la reconstitution des réseaux historiques des périodiques et à la mise en relation croissante des publications, des documents et des archives.

En étudiant ses diverses manifestations selon ces orientations, le présent ouvrage tente d'éclairer à nouveaux frais le phénomène périodique et de mesurer son importance dans l'histoire culturelle imprimée et visuelle.

<http://pups.paris-sorbonne.fr>



Hélène Védrine est maître de conférences de littérature française à la faculté des Lettres de Sorbonne Université et membre du CELLF 19-21 (UMR 8599). Elle est l'auteur d'une thèse sur la littérature fin-de-siècle et Félicien Rops (*De l'encre dans l'acide. L'œuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de décadence*, Honoré Champion, 2002). Ses recherches portent sur l'histoire du livre et de l'édition, plus particulièrement sur la fonction de l'image dans le livre et la revue au tournant des XIX^e-XX^e siècles (*Le Livre illustré européen au tournant des XIX^e-XX^e siècles*, Kimé, 2005 ; *L'Europe des revues [1880-1920] : estampes, photographies, illustrations*, PUPS, 2008, en collaboration avec É. Stead ; *Se relire par l'image*, Kimé, 2012, en collaboration avec Mireille Hilsum ; « Imago et translatio », en collaboration avec É. Stead, n° spécial de *Word & Image*, juillet-septembre 2014). Elle prépare actuellement un *Dictionnaire du livre illustré* (Classiques Garnier) en collaboration avec Philippe Kaenel.

Évanghélia Stead, professeur de littérature comparée et de culture de l'imprimé à l'université de Versailles-Saint-Quentin, est membre de l'Institut universitaire de France. Elle dirige le séminaire interuniversitaire du TIGRE (Texte et image, Groupe de recherche à l'École) à l'École normale supérieure à Paris depuis 2004. Professeur invitée à l'Institut für Romanische Philologie de Phillips-August-Universität à Marburg (2008) et à l'Università degli Studi di Verona (2011), elle a été EURIAS *senior fellow* en 2014-2015. Compétente sur plusieurs aires culturelles, et traductrice littéraire, elle a largement publié sur la culture de l'imprimé, l'iconographie, la réception, les mythes, la littérature et l'image fin-de-siècle et la tradition littéraire de « La mille et deuxième nuit ». Parmi ses publications récentes, la monographie *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle* (PUPS, 2012), l'édition de *Contes illustrés* (Citadelles et Mazenod, 2017, 4 vol.), et plusieurs travaux collectifs : le n° spécial « Imago & Translatio » (en collaboration avec H. Védrine), *Word & Image*, juillet-septembre 2014, le n° spécial « Re-Considering "Little" vs. "Big" Periodicals », 1/2, JEPS, 2016 (ojs.ugent.be/jeps), et le volume *Reading Books and Prints as Cultural Objects* (Palgrave/Macmillan, 2018).

L'Europe des revues II · PDF complet	979-10-231-2438-5
ER_II · É. Stead & H. Védrine · Périodiques en réseau	979-10-231-2439-2
ER_II · D. Cooper-Richet · Les grandes revues britanniques...	979-10-231-2440-8
ER_II · J.-P. Bacot · The Illustrated London News et ses déclinaisons internationales...	979-10-231-2441-5
ER_II · E. Trenc · Les Illustrations en Espagne	979-10-231-2442-2
ER_II · S. Al-Matary · La publicité dans la première Ilustración Española y Americana...	979-10-231-2443-9
ER_II · M.-L. Ortega · Échos du Charivari en Europe...	979-10-231-2444-6
ER_II · L. Danguy · Le Nebelspalter zurichois...	979-10-231-2445-3
ER_II · É. Stead · Sonder la culture visuelle européenne...	979-10-231-2446-0
ER_II · L. Danguy, V. Strukelj, F. Zanella · Circulations de modèles...	979-10-231-2447-7
ER_II · D. de Marneffe · Visualiser l'espace des revues littéraires françaises des années vingt...	979-10-231-2448-4
ER_II · A. Kalantzis · Le réseau des revues entre France, Italie & Autriche...	979-10-231-2449-1
ER_II · E. Grilli · De jeunes « rêveurs méridionaux » sous influence...	979-10-231-2450-7
ER_II · V. Gogibu · Entre Bruxelles et Paris, deux revues et un réseau...	979-10-231-2451-4
ER_II · B. Wilfert-Portal · Au temps du « cosmopolitisme » ?...	979-10-231-2452-1
ER_II · F. Fravallo · L'art Nouveau des revues...	979-10-231-2453-8
ER_II · A. Sotropa · Autour du symbolisme...	979-10-231-2454-5
ER_II · A. Reynes-Delobel · Revues, éditeurs et auteurs américains à Paris...	979-10-231-2455-2
ER_II · J.-L. Meunier · Revues littéraires et artistiques françaises...	979-10-231-2456-9
ER_II · M. Rapoport · Regard sur le rôle des réseaux littéraires et artistiques...	979-10-231-2457-6
ER_II · S. Jammes · Pèl & Ploma...	979-10-231-2458-3
ER_II · C. Popineau · La vie des lettres en réseau...	979-10-231-2459-0
ER_II · M. Chmurski · « Rien de plus triste dans ce monde... »	979-10-231-2460-6
ER_II · J.-C. Gardes · Der Wahre Jacob (1884-1933)...	979-10-231-2461-3
ER_II · U. E. Koch · Munich-Paris...	979-10-231-2462-0
ER_II · X. Galmiche · Les Šibeničky [Petites potences]...	979-10-231-2463-7
ER_II · A. Ziane · Enquête archéologique en milieu fertile...	979-10-231-2464-4
ER_II · C. Mansanti · Un genre de l'entre-deux : la chronique étrangère...	979-10-231-2465-1
ER_II · Y. Vérilhac · Portraits et culture médiatique...	979-10-231-2466-8
ER_II · P. Pinchon · Exposer un réseau...	979-10-231-2467-5
ER_II · D. Pauvert-Raimbault · Les livres illustrés de Félicien Champsaur...	979-10-231-2468-2
ER_II · J. Schuh · Autour du Rire...	979-10-231-2469-9
ER_II · Markéta Theinhardt · L'art télégraphique ou l'allégorie de la vie moderne...	979-10-231-2470-5
ER_II · L. Bihl · Naissance d'une iconosphère ?...	979-10-231-2471-2
ER_II · M. Consolini · Les revues de théâtre...	979-10-231-2472-9
ER_II · S. Lucet, R. Piana · À la croisée des revues d'art et de théâtre...	979-10-231-2473-6
ER_II · F. Fravallo · Un champ et ses porosités : la revue d'art	979-10-231-2474-3
ER_II · P. Edwards · Revues de photographie françaises et américaines...	979-10-231-2475-0
ER_II · A. Ackerman · Les revues photographiques soviétiques...	979-10-231-2476-7
ER_II · C. Gauthier · Revues de cinéma en France...	979-10-231-2477-4
ER_II · J.-D. Wagneur · Écosystèmes revuistes	979-10-231-2478-1
ER_II · M. Lugan · Le blog Les Petites Revues...	979-10-231-2479-8
ER_II · L. Janzen Kooistra · Reconstruire les réseaux historiques...	979-10-231-2480-4
ER_II · G. Bacci, V. Pesce, D. Lacagnina, D. Viva · Spreading Visual Culture...	979-10-231-2481-1

L'EUROPE DES REVUES II

L'Aventure éditoriale du théâtre français au XVII^e siècle
Alain Riffaud

Portraits de Dorian Gray. Le texte, le livre, l'image
Xavier Giudicelli

Matière et esprit du journal. Du Mercure galant à Twitter
Alexis Lévrier & Adeline Wrona (dir.)

La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle
Évanghélia Stead

La Bastille des pauvres diables. L'histoire lamentable de Charles de Julie
Laurence L. Bongie

Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles
Paul Aron & Jacques Espagnon

L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations
Évanghélia Stead & Hélène Védrine (dir.)

Évanghélia Stead & Hélène Védrine (dir.)

L'Europe des revues II (1860-1930)

Réseaux et circulations des modèles



Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université,
de la Communauté d'agglomération de Saint-Quentin-en-Yvelines (CASQY),
du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (CHCSC, EA 2448)
de l'université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines,
du CELLF XVI-XXI (UMR 8599) de Sorbonne Université (faculté des Lettres)
et de l'Institut universitaire de France

La Bibliothèque nationale de France a également soutenu cette publication
par le biais des droits de reproduction gracieusement consentis
pour une trentaine de documents iconographiques de ses collections.

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général la faculté des lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2018
ISBN : 979-10-231-0556-8

Versions numériques :

© Sorbonne Université Presses, 2022

En raison de trop nombreuses restrictions, les illustrations
ne sont pas intégrées à l'édition numérique.

Mise en page 3d2s/Emmanuel Marc Dubois (Paris/Issigeac)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

SUP

Maison de la Recherche
Université Paris-Sorbonne
28, rue Serpente
75006 Paris

sup@sorbonne-universite.fr
tél. : (33)(0)1 53 10 57 60
<http://sup.sorbonne-universite.fr>

PÉRIODIQUES EN RÉSEAU¹

Évanghélia Stead & Hélène Védrine

Les recherches sur les périodiques ont connu un essor considérable ces dernières années, ce que reflète éloquentement en 2006 le titre d'un article de Sean Latham et Robert Scholes, « The Rise of Periodical Studies »². Cette évolution n'est pas simplement la conséquence de l'accessibilité aux corpus, favorisée par la numérisation (qui peut poser plusieurs problèmes³), mais d'une conscience élevée du poids et de la portée des périodiques dans le champ médiatique, dans l'histoire de l'imprimé, et dans l'histoire littéraire, artistique et culturelle depuis la fin du XVIII^e siècle ; de la nécessité aussi d'aborder les questions littéraires, artistiques et culturelles de manière comparée, nuancée et contextualisée. Le développement de l'histoire du livre et de la presse, de l'histoire de la lecture, des études matérielles, et de l'histoire culturelle ont soutenu et aiguillonné ces processus. Dans le domaine des périodiques, ce nouvel élan se distingue notamment par les travaux collectifs. La synergie est le mot clé d'une stratégie qui s'impose d'elle-même, si l'on entend venir à bout d'entreprises aussi complexes et de corpus souvent étendus.

Du fait de sa plasticité et des nombreux statuts qu'il peut occuper entre les deux principaux pôles de l'imprimé que sont le livre et la presse, l'objet revue requiert cependant l'attention, la finesse et la prudence méthodologiques. En 2002, Olivier Corpet, fondateur de l'Institut Mémoires de l'édition

- 1 Sous le titre « Méthodes d'approche et de comparaison des périodiques en Europe » et une forme légèrement adaptée, ce texte a été présenté par Évanghélia Stead au colloque conclusif du programme Thalys-Chrysalis sur les périodiques à l'université d'Athènes (13-14 novembre 2015) et publié en grec dans *Metafrassi kai periodikos typos ston 190 aiona* [Traduction et presse périodique au XIX^e siècle], dir. Anna Tambaki et Alexia Altouva, Athènes, s.n., 2016, p. 193-206 (édition électronique et papier). Il a également été présenté en français au colloque conclusif du programme CAPTI, Scuola Normale Superiore di Pisa (10-12 décembre 2015), et paru dans *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Serie 5. Classe di Lettere e Filosofia*, n° 8/2, 2016, p. 745-756, 2 fig. (p. 923-924). Sur les objectifs du programme CAPTI, voir la dernière contribution à ce volume, p. 829-852.
- 2 Sean Latham et Robert Scholes, « The Rise of Periodical Studies », *PMLA*, vol. CXXI, n° 2, mars 2006, p. 517-531.
- 3 Sur cette question importante, voir Philipp Leu, *Les Revues artistiques et littéraires (1880-1900). Questions de numérisation et de patrimonialisation*, thèse en littérature comparée et humanités numériques, dir. Évanghélia Stead, université de Versailles-Saint-Quentin, 2016.

contemporaine (IMEC), et son directeur entre 1988 et 2013, ouvre le collectif *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, par une mise au point fort juste, qui définit certains critères méthodologiques et affirme plusieurs principes en matière de revues. Corpet met tout d'abord en garde contre tout « positivisme statistique ». Il souligne le fait que la revue « impose à l'analyse historique ou sociologique une grande circonspection méthodologique et interprétative ». Il rappelle qu'elle « résiste à l'investigation quantitative par excès » et requiert « une approche qualitative extrêmement fine, qui n'oublie jamais que son histoire ne peut se réduire à l'analyse de ses sommaires et de ses index ». Comme « il existe dans tout projet de revue une dimension propre à sa fabrique qui impose de considérer chaque revue particulière comme un fait éditorial total », l'analyse nécessite qu'on prenne en compte tous les aspects et les dimensions de ces publications, souvent sous-estimées, car vues sous l'angle du petit ou de l'éphémère. Et Corpet de conclure sur « l'incroyable (et enfin reconnue pour ce qu'elle est) *performance* de la revue dans la création et la diffusion des formes, du savoir et des opinions »⁴.

Ce bref texte dresse un tableau de paramètres négligés par des approches traditionnelles, qui omettent souvent de replacer les revues à la fois dans leur contexte de création et dans le vaste champ de l'imprimé, et de leur reconnaître un rôle à la fois performatif et multidimensionnel. Elles embrassent en effet plusieurs aspects de la vie culturelle, artistique, sociale, littéraire, mondaine ou idéologique, se mettent en avant par des aspects graphiques et plastiques variés, et jouent aussi un rôle de médiateur dans les arts, la création et l'édition. Or, dans le passé, ce qui attira souvent les chercheurs vers les revues étaient des préoccupations plutôt monographiques (recherche des textes non recueillis d'un auteur important), philologiques (premières versions ou variantes d'un texte), des vérifications/confirmations d'esthétiques préétablies par l'histoire littéraire ou l'esthétique, ou encore des opérations de dépouillement (catalogage des données).

TROIS MODÈLES INTERPRÉTATIFS

La recherche a tenté de répondre aux défis méthodologiques que pose une approche globale des revues et, plus généralement des périodiques, de trois façons.

4 Olivier Corpet, « Avant-propos », dans *La Belle Époque des revues (1880-1914)*, dir. Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier, Paris, Éditions de l'IMEC, coll. « In octavo », 2002, p. 8, italiques de l'auteur.

D'abord, par le modèle interprétatif historique. L'ouvrage de Michel Décaudin *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914* en est représentatif. Dans son enquête, Décaudin a en effet récusé le modèle monographique d'analyse de revue, opté pour des regroupements signifiants de périodiques, et mis en relation son objet principal, l'évolution de la poésie dans une période de transition, avec la lecture des revues, des journaux, des mémoires et de certains romans. Cette méthode avait visiblement été jugée mieux adaptée à l'étude d'un champ fluctuant, qui cherchait à interpréter les diverses tendances post-symbolistes les unes par rapport aux autres, reflétées en partie dans le miroir représentatif des revues. Aucune revue spécifique ne fait les honneurs du titre de l'ouvrage. Cependant, l'illustration de couverture, en adoptant la reproduction non commentée de plusieurs couvertures de revues ordonnées les unes aux côtés des autres, met en évidence, grâce à leur multiplication (*La Revue blanche*, *Mercur de France*, *Vers et Prose*, *Les Soirées de Paris*, *La Revue critique*, etc.), leur rôle capital lorsqu'on cherche à « dégager le sens d'une époque qui n'est pas un simple interrègne aux contours incertains et aux aspirations vagues entre le symbolisme et le surréalisme », et à « suivre son évolution sans la réduire à quelques monographies exemplaires »⁵.

Ensuite, par le modèle sociologique, notamment développé dans les travaux de Pierre Bourdieu. Des travaux de référence, comme l'étude des revues d'art par Yves Chevrefils Desbiolles⁶ ou les entreprises collectives d'étude des périodiques espagnols sous la direction de Danièle Bussy Genevois⁷, sont fondés sur ce type d'approche en France. De même, une réalisation majeure en Grande-Bretagne, *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, publiée à l'initiative de Peter Brooker et d'Andrew Thacker en quatre volumes entre 2009 et 2013⁸, a considéré les périodiques comme une tendance forte du champ littéraire et des éléments clés du modernisme. En avalisant l'approche à la fois culturelle et sociologique, Brooker et Thacker ont suivi Michael Levenson et sa « microsociologie d'invention moderniste, à

- 5 Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, p. 11.
- 6 Yves Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993 ; nouvelle éd. [Aix-en-Provence], Presses universitaires de Provence, 2014. Voir également dans ce prolongement, *Les Revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au xx^e siècle*, dir. Rossella Froissart Pezone et Yves Chevrefils Desbiolles, avec la collaboration de Romain Mathieu, préface de Pierre Wat, Rennes, PUR, coll. « Critique d'art », 2011.
- 7 *Typologie de la presse hispanique*, dir. Danièle Bussy Genevois, Rennes, PUR, coll. « Étude sur les mondes hispanophones », 1986 ; *Le Projet national de « Blanco y Negro », 1891-1917*, dir. Danièle Bussy Genevois, Saint-Denis, université Paris VIII, coll. « Travaux et documents », 2001.
- 8 *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, dir. Peter Brooker et Andrew Thacker. I. *Great Britain and Ireland, 1880-1955*. II. *North America, 1880-1960*. III. *Europe, 1880-1940*, Oxford, Oxford University Press, 2009-2013, 4 vol.

l'intérieur de laquelle de petits groupes d'artistes ont pu soutenir leur résolution [...] de créer de petites communautés florissantes fondées sur les forces de la reconnaissance réciproque⁹ ». Outre son envergure spatiale et chronologique, l'apport essentiel de cette réalisation importante réside dans le fait que les revues artistiques et littéraires ne sont plus considérées comme des produits ou des objets marginaux, mais comme des indices de nombreuses innovations, et des nœuds des échanges entre contributeurs majeurs et mineurs. Elles sont par conséquent souvent examinées dans un système de relations entre culture minoritaire et culture de masse.

10

Dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations* et dans les séminaires du TIGRE à partir de 2004, nous avons cherché à contribuer à ces interrogations méthodologiques en partant de la nature hybride générique et formelle des revues. Nous avons tout d'abord privilégié la matérialité en estimant que le périodique non seulement crée et transmet, mais signifie par son identité conceptuelle, visuelle, typographique, et matérielle. Nous avons également invité les chercheurs à adopter une approche intersémiotique et interdisciplinaire, favorisé le dialogue entre littéraires, historiens de la presse, historiens de l'art, comparatistes et médiologues, et considéré le phénomène à l'échelle européenne, non pas dans une perspective exhaustive, ce qui serait impossible, mais en pratiquant des coupes indicatives. Vue comme un acte culturel à ne pas dissocier de la presse et comme un outil performatif, la revue a été étudiée à travers ses liens avec diverses instances culturelles : le livre, le théâtre, l'estampe et la création artistique, les réclames et la publicité.

L'objectif fut ainsi de combiner le code bibliographique (disposition et codage du texte, forme et typologie, présence d'images etc.) et le code linguistique (idées, genres, expression etc.) de Jerome McGann¹⁰ avec le rôle culturel des périodiques dans plusieurs contextes et pays¹¹. Notre angle d'approche, l'image, permit de prendre en compte autant la configuration des périodiques que leurs contenus. Enfin, la fourchette chronologique choisie (1880-1920), en réunissant et en confrontant vingt ans de part et d'autre d'une fin et d'un début de siècle, entendait rompre avec le découpage chronologique habituel en France (1880-1914) afin de montrer les continuités entre fin-de-siècle et avant-gardes historiques. À titre de comparaison, dans leur propre entreprise, qui dépasse de loin les limites bien plus modestes de la nôtre, Peter Brooker et Andrew Thacker (qui ont participé à *L'Europe des revues*, de même que nous

9 Michael Levenson, *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Companions to Culture », 1999, p. 6.

10 Jerome McGann, *The Textual Condition*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 13.

11 France, Allemagne, Suisse, Grande-Bretagne, Espagne et Catalogne, Hongrie, Italie, Pologne et Russie.

avons contribué au volume *Europe* de *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*) ont pareillement annulé le clivage entre la fin-de-siècle, les avant-gardes historiques, le surréalisme et les tendances ultérieures. Partant de l'année 1880, leurs volumes explorent le xx^e siècle en adaptant la fourchette chronologique à l'espace examiné : jusqu'en 1955 pour le Royaume-Uni et l'Irlande ; jusqu'en 1960 pour l'Amérique du Nord (États-Unis et Canada) ; jusqu'en 1940 pour l'Europe.

Le tableau suivant montre de manière plus synthétique à la fois plusieurs de leurs principes et nos propres compléments :

Périodique moderniste (Brooker et Thacker)	Revue artistique et littéraire (Stead et Védrine)
– élément d'une nouvelle économie de marché du modernisme	– objet polymorphe et hybride à la matérialité parlante
– lié au mécénat et à l'objet artistique en tant que produit	– requérant le croisement méthodologique
– employant des stratégies commerciales de publicité et de réclame	– examinée dans son rapport à la presse
– cherchant (et parfois trouvant) un grand lectorat	– acte performatif et culturel en relation avec le livre, l'estampe, les spectacles et les galeries
	– support d'un réseau de relations nationales et internationales

Si cette première synthèse entendait répondre aux défis lancés par Olivier Corpet, on ajoutera qu'il n'y a pas de méthode imparable dans le domaine des périodiques. Polymorphes de nature, ces objets demandent qu'on adapte sa méthode à leur inventivité et à la pluralité des formes plutôt que l'inverse. Nous avons donc poursuivi la réflexion.

PERSPECTIVES DE L'EUROPE DES REVUES II

Le présent volume, *L'Europe des revues II (1860-1930)*, explore plus avant les canaux d'échanges et les contacts nationaux ou internationaux des périodiques abordés sous l'angle des transferts culturels. Conçu selon le même modèle conceptuel, graphique et typographique que le premier volume, celui-ci en diffère sur plusieurs points. La tranche chronologique initiale (1880-1920), expérimentalement choisie comme une des moins exploitées dans les continuités et les chocs esthétiques qu'elle révèle, a été élargie en amont et en aval (1860-1930). Le premier volume était issu d'un colloque international et interdisciplinaire co-organisé par Évanghélia Stead et Hélène Védrine en 2006¹². En revanche, ce volume-ci est né d'une entreprise de plus longue haleine, nécessaire pour affiner la notion de réseau, un cycle de six ans du

12 « L'image et les périodiques européens entre deux siècles (1880-1920). Méthodes et approches, statuts de l'image, réseaux », Paris, INHA, 23-25 novembre 2006.

séminaire du TIGRE¹³, « L'Europe des revues : les réseaux » (2008-2014). À une sélection des travaux du séminaire reformulés et approfondis sont venus s'ajouter des articles sollicités *ad hoc* auprès de spécialistes, notamment dans les deux dernières sections du présent volume.

12

Comme le premier, ce volume reste comparatiste dans sa démarche. Il examine les revues comme des vecteurs culturels polysémiques, inscrits par essence dans le régime de l'échange, national ou transnational. Les revues dessinent une géographie européenne séduisante grâce à la circulation des textes et des images, des formes et des matrices typographiques, des titres et des modèles de revue. Mais elles forment aussi des noyaux nationaux qui polarisent les tendances contre les modèles introduits depuis l'étranger. Cette double approche permet d'examiner l'importation et l'exportation des idées, des images et des textes, et de revenir sur les hiérarchies figées de l'histoire littéraire ou artistique. Elle met en avant de nombreuses interactions. Travailler en effet sur ce corpus de cette manière permet de remplacer la vision successive, évolutive, voire évolutionniste, des œuvres comme monuments ou patrimoine déchiffré et classé, renforcée par la forte catégorisation par siècles et par écoles imposée par l'historiographie, par une synchronie vivace, aux idées foisonnantes et aux esthétiques souvent superposées. Par ailleurs, le fameux clivage entre « petites revues » (définies traditionnellement ainsi en raison de leur format, de leur envergure réduite, et de leur brièveté de vie) et grandes revues en vient à être questionné par une forte interaction entre ces deux domaines qui sont loin d'être étanches dès lors qu'ils sont replacés dans le contexte d'importants échanges médiatiques qui nous invitent à relativiser la terminologie en vigueur¹⁴.

Privilégiant l'interdisciplinarité, ce second volume, comme le précédent, encourage le dialogue qui enrichit l'approche et révèle les périodiques dans leur rôle performatif. Les revues n'émettent pas seulement des messages esthétiques, elles agissent aussi comme des capitaux symboliques. Elles combinent dans leurs pages différents champs d'expression et instaurent des domaines perméables, au sein desquels émerge lentement la presse périodique spécialisée. Cette dynamique souple et plastique, qui s'appuie sur des sociabilités mouvantes (intellectuelles, politiques ou professionnelles) révèle le régime périodique comme l'épicentre d'une large activité culturelle. Ses opérations s'étendent des scènes officielles à des scènes plus expérimentales, et mêlent les types

13 Sur le TIGRE (Texte et Image, Groupe de Recherche à l'École), son historique et son évolution, voir « TIGRE et travaux : le TIGRE, séminaire interuniversitaire de recherche », *La Revue des revues*, n° 42, 2009, p. 88-90.

14 Sur cette question, voir *Journal of European Periodical Studies (JEPS)*, vol. 1, n° 2, « Reconsidering "Small" versus "Big" Periodicals », dir. Évanghélia Stead, 2016, <http://ojs.ugent.be/jeps/issue/view/480> (en anglais).

d'événements (réunions, entretiens, assemblées, banquets, expositions, conférences), les lieux (maisons d'édition, galeries, librairies, théâtres...) et les médiums (photographies, émissions de radio, cinéma...). Bien qu'éphémère et lié par sa périodicité même au temps comme sentiment fugace, le périodique est le lieu de réalisations fortement motivées, qui l'érigent en vitrine de la modernité et de la vie littéraire et artistique. Cette tension, voire ce choc, entre la date prévue de sa disparition et son rôle de devanture (qui expose et garantit), est sans doute une des raisons de la fascination que les publications périodiques exercent sur la recherche actuelle.

L'ANALYSE RÉTICULAIRE

Le terme *réseaux* vise à introduire, parallèlement à l'approche sociologique du champ littéraire telle qu'elle a été élaborée par Pierre Bourdieu, une saisie plus fine des relations entre les acteurs de la vie artistique et intellectuelle.

Introduite par les recherches sur l'histoire des intellectuels, cette notion a également été mobilisée dans l'analyse des revues afin de replacer la revue dans ses contextes. Françoise Levailant, dans sa préface à l'ouvrage d'Yves Chevretil Desbiolles sur les revues d'art, le dit de manière caractéristique : « la revue est considérée comme l'épicentre d'un réseau, le support d'une stratégie, elle légitime et réclame à son tour la légitimation d'un milieu¹⁵ ». Depuis, la notion a été reprise par Daphné de Marneffe, Benoît Denis et Paul Aron dans le collectif *Les Réseaux littéraires* (2006)¹⁶, et dans le n° 4 de la revue *ConTextes* (2008), consacré à l'étude des revues littéraires en Belgique¹⁷. Paul Aron et Benoît Denis se sont demandés en quoi *réseau* est un terme plus pertinent que *groupe* ou *école*, voire *champ littéraire*, pour décrire le champ littéraire belge – un champ particulier, à la fois dépendant (des lettres françaises) et hétéronome, puisqu'il relève d'une institution faible où les instances littéraires se trouvent souvent sous l'influence des relations sociétales.

Les deux chercheurs soutiennent en effet que la théorie des champs de Pierre Bourdieu est un modèle de description particulièrement pertinent quand il s'agit de figures ou de positions dominantes, à contenu positif, instituant des lois. En revanche, l'analyse réticulaire serait, elle, un instrument plus adapté aux formes littéraires dépendantes ou dominées (périphériques, régionales,

15 Françoise Levailant, Préface à Yves Chevretil Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris*, op. cit., 2014, p. 11.

16 Paul Aron et Benoît Denis, « Réseaux et institution faible », dans *Les Réseaux littéraires*, dir. Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles, Le Cri, coll. « CIEL-ULB-ULg », 2006, p. 7-18.

17 Voir <http://contextes.revues.org/2983>.

marginales ou paralittéraires), souvent pauvres en capital symbolique. Le réseau, modèle heuristique et flexible, s'adapterait ainsi mieux à des formes plus floues d'appareillage et de structuration, car il permet de suspendre les catégories préconstruites de la perception de la littérature.

Notre hypothèse de travail dans ce second volume de *L'Europe des revues* est de tester l'efficacité du terme *réseau* face aux nombreuses interactions entre revues et face au phénomène de la circulation des formes, des textes et des idées en Europe. Nous n'abordons pas seulement des périodiques éphémères, mais aussi ceux qui surent s'imposer comme modèles. Nous postulons qu'une approche du domaine périodique par la notion de réseau offre un type d'analyse plus étendu, plus difficile à baliser et à montrer, mais aussi plus fin, surtout là où les revues se manifestent comme une nouvelle force polymorphe, qui conteste et dérange la structuration du champ littéraire ou artistique et ses hiérarchies.

14

Un des avantages du terme *réseau* est qu'il souligne la dynamique relationnelle. Certes, cette dernière est le plus souvent comprise en termes de relations humaines (et on se représente fréquemment une revue comme l'émanation d'une personnalité forte ou marquante – d'un homme et de son réseau de relations). Nous invitons cependant les chercheurs à modifier cette perspective et à l'étendre aux relations entre les idées, les formes et leur action, en prêtant attention à la circulation et à la transmission des créations littéraires, des idées, des modèles graphiques et typographiques, ou bien encore aux rapports entre forces commerciales d'un côté et configurations esthétiques et littéraires de l'autre. Vus sous cet angle, un périodique et les relations entre périodiques deviennent un terrain d'enquête plus difficile à définir, mais plus représentatif car plus dynamique. Il ne gagne pas seulement en termes d'activité, il acquiert un surplus d'énergie et d'inventivité qui en souligne l'efficacité performative. Lorsque l'approche des relations entre les hommes (ce qui est fort courant) s'étend aux relations entre les formes d'expression à l'œuvre dans les revues qui les prennent en charge, les transferts culturels et les études comparées gagnent en vigueur.

La méthode monographique montre dès lors ses limites. Il ne s'agit pas de récuser tant de travaux précieux, accomplis selon la perspective monographique, ou d'éviter la focalisation d'une analyse qui se ferait en termes de groupe, d'école, de génération ou de coterie. Mais de souligner le gain interprétatif qu'apportent les échanges, les transferts culturels, et la comparaison.

De fait, l'intérêt du réseau n'est pas centré sur la valeur littéraire, idéologique ou esthétique des créations *per se*, mais bien plutôt sur leur valeur d'échange – commerciale, intellectuelle, symbolique, émotionnelle ou relationnelle. Une telle problématique permet de passer de la notion d'œuvre

(parachevée et close sur elle-même) à celle de pratique (des lettres, des images, des formes), qui privilégie les passages, l'intertextualité et l'intersémiotité. Souple et dynamique, ce mot est enfin passible de plusieurs interprétations. Il suffit de le penser par le biais de son équivalent anglais, *network*, qui a le double avantage de désigner à la fois le travail à l'œuvre [*work*] et les liens qui se créent [*net*], pas nécessairement dans un seul sens, ni dans un rapport de dépendance.

Notre enquête sur la circulation et les échanges ne vise évidemment pas une exhaustivité ou une cartographie, impossibles à atteindre, mais cherche à indiquer des tendances. Nous partons de la naissance et de la diffusion de quelques modèles de périodiques (par exemple *L'Illustration*), et prenons en compte leurs intentions et déclarations, leur lectorat, programme, contenu, typographie et mise en page. La circulation des textes, l'introduction de nouvelles idées et de nouveaux auteurs sont associées à la migration des formes et des tendances esthétiques, ainsi qu'à la circulation des images sur une base à la fois artistique et commerciale, d'un pays à l'autre.

Pour montrer le fonctionnement réticulaire, nous avons choisi une double approche, l'une centripète, l'autre centrifuge : la manière dont les revues interagissent, et la façon dont une revue se constitue en réseau et compose son réseau. La mobilité et la médiatisation touchent non seulement aux structures des formes et des imaginaires, mais conduisent aussi à la redéfinition des genres et des domaines. En outre, cette circulation n'est pas sans susciter et sans motiver son contraire, l'émergence des périodiques spécialisés dont nous interrogeons quelques catégories (revues de théâtre, d'art, de photographie, de cinéma). Nous indiquons enfin comment les humanités numériques d'aujourd'hui envisagent et cherchent à reconstituer les réseaux historiques en nous tournant à la fois vers de grandes institutions comme la Bibliothèque nationale de France, des initiatives nationales comme CAPTI, des entreprises universitaires, ou plus personnelles.

L'ambition de ce volume est d'élargir notre vision de l'espace des revues, afin de percevoir – non comme des lignes de force opposées, mais comme des trames et des chaînes qui se croisent – les mouvements centrifuges et centripètes qui caractérisent la circulation des modèles, des matériaux et des idées.

Un dessin de la revue satirique allemande *Fliegende Blätter* [*Feuilles volantes*] pourrait éclairer cette entreprise (fig. 1). En octobre 1892, sa légende invite à répondre à la question : « *Welche Tiere gleichen einander am meisten?* » / « Quels animaux se ressemblent le plus ? » Le dessin montre un hybride nommé « Lapin et canard » [« *Kaninchen und Ente* »]. Selon le point où l'on fixe son regard, on voit le lapin, ou bien le canard, mais les neurologues tiennent pour impossible de les visualiser simultanément.

C'est pourtant le défi que lancent les revues : percevoir leur complexité, quitte à défier les lois de la perception elle-même.

1. « *Welche Thiere gleichen einander am meisten? / Kaninchen und Ente* »
[« Quels animaux se ressemblent le plus? / Lapin et canard »], dessin anonyme
paru dans la revue satirique *Fliegende Blätter*, n° 2465, 23 octobre 1892, p. 147,
Institut für Zeitungsforschung der Stadt Dortmund.

PREMIÈRE PARTIE

**Naissance et diffusion
de quelques modèles**

Cette partie inaugurale considère la naissance et la modélisation de périodiques qui marquèrent l'histoire de la presse, les conditions matérielles de leur apparition, leur diffusion et leur appropriation par d'autres revues, nationales et internationales.

Le modèle est à penser en termes de *format éditorial*: non seulement en tant que contenu, clairement défini et identifiable pour un lectorat lui-même défini et identifié, mais aussi en tant que forme matérielle – procédés de fabrication, dimension physique de la revue et nombre de pages, maquette, graphisme et typographie, distribution des rubriques, textes et images – et en tant que modèle économique – périodicité, tirage, prix, mode de distribution, recours à la publicité. Il ne saurait par ailleurs émerger que dans des contextes sociaux, économiques et culturels spécifiques, bien connus: l'évolution législative en matière de liberté d'expression; les progrès de l'alphabétisation; la révolution industrielle qui affecte les techniques de production et les circuits de distribution; la professionnalisation et la légitimation des différents métiers de l'édition.

Parce qu'elle réunit l'ensemble de ces critères, la Grande-Bretagne voit l'émergence de modèles matriciels, ces tout premiers archétypes de revue étudiés par Diana Cooper-Richet en ouverture de cette partie. La revue littéraire en tant que compte rendu critique des œuvres est un concept élaboré en France dès le XVII^e et le XVIII^e siècle. Il se trouve cependant élargi par *The Edinburgh Review* (1802) et *The Quarterly Review* (1809) sur la base d'un modèle intellectuel: les *essays* et les *reviews* publiés imposent un modèle de scientificité, d'objectivité, d'exhaustivité et d'universalisme. De ces exigences découlent une périodicité trimestrielle qui laisse le temps à l'examen critique, un vaste réseau de collaborateurs répondant à une conception encyclopédique du savoir, artistique aussi bien que scientifique, un prix (d'abonnement) élevé, et un format in-8° assimilables à ceux du livre, l'ambition de la revue étant d'entrer de manière pérenne dans les bibliothèques d'un lectorat aisé. La diffusion de ce modèle et les transferts culturels corrélés indiquent la nature fondamentalement transitive des circulations: si les *great quarterlies* servent de modèles à des revues comme la *Revue des deux mondes*, ces dernières deviennent elles-mêmes des modèles internationaux, y compris pour les pays anglo-saxons.

La matrice de la revue est britannique, celle du magazine illustré aussi. L'ascension de l'image dans les périodiques accélère la cristallisation de leur

identité visuelle. La couverture illustrée, la typographie du titre, certains modes illustratifs, des maquettes inventives s'imposent parfois au détriment du contenu.

20 Trois articles de cette section sont consacrés à la propagation internationale du modèle de magazine illustré. *The Illustrated London News* fixe en 1842 une maquette et un type de contenu qui donnent la primauté à l'image. La qualité matérielle et intellectuelle de ce périodique explique son influence et sa conservation dans les bibliothèques privées ou publiques, malgré un prix élevé dû à une fabrication de haute qualité. Sa diffusion, d'abord dans le contexte germanique et français avec *L'Illustration* et l'*Illustrirte Zeitung*, tous deux fondés en 1843, puis dans le monde entier, accompagne la forte professionnalisation des acteurs éditoriaux (éditeurs, dessinateurs, graveurs, imprimeurs). Jean-Pierre Bacot démontre l'influence esthétique mais aussi politique de ces magazines dans la propagation et la structuration des imaginaires à l'échelle européenne, surtout lors des grands conflits (guerre de Crimée, guerre de 1870, les deux guerres mondiales).

Eliseo Trenc revient sur les caractéristiques formelles, esthétiques et politiques de *The Illustrated London News* et de *L'Illustration* française, avant d'examiner leur acclimatation aux conditions socio-économiques et aux préoccupations de l'Espagne. Sarah Al-Matary observe ce même passage par le prisme des pages publicitaires de *La Ilustración Española y Americana* (1869-1884). La place croissante de la publicité témoigne de l'insertion de la revue dans un réseau marchand autant qu'intellectuel. Cette dimension économique permet au périodique d'imposer un modèle propre face aux matrices françaises et britanniques. En effet, lorsque celles-ci s'adaptent aux réalités culturelles et économiques du pays, leur contenu peut être vidé et leur ambition initiale déformée.

Or il s'agit là d'un effet inéluctable de la circulation. Si les modèles des premières grandes revues de la première moitié du XIX^e siècle sont précisément fixés par la forme et le contenu, leur circulation, accentuée par les nouveaux moyens de communication et d'échanges, produit des effets d'amalgame qui annulent les catégories médiatiques.

Alors que *The Illustrated London News* et *L'Illustration* furent les archétypes de la presse illustrée d'information, *Le Charivari* français devint le modèle principal de la presse illustrée satirique, comme le montre Marie-Linda Ortega pour l'Espagne. Le développement de cette presse poursuit une tradition espagnole et intègre les modèles étrangers grâce aux variations sémantiques autour du titre, à la reprise de motifs iconographiques, à l'adaptation d'un format éditorial et économique, mêlant modèles populaires et contre-modèles académiques dans un formidable « ragoût ».

Cet amalgame s'est fait avec d'autant plus de force que la diffusion des modèles de revue s'effectue dans le contexte de l'expansion d'une culture visuelle, touchant des médiums de plus en plus diversifiés. La revue, intrinsèquement par sa nature polymorphe et extrinsèquement par sa diffusion, participe à double titre à la déconstruction des hiérarchies esthétiques. Entre arts majeurs et arts mineurs, culture populaire et culture savante, la circulation des modèles produit une sorte de feuilletage subtil, particulièrement délicat à saisir – sous peine d'émiettement.

L'étude de Laurence Danguy sur le *Nebelspalter* rappelle ainsi qu'une revue ne se constitue pas sur un modèle unique, mais grâce au tissage disparate des influences et des réseaux de collaborateurs. Quant à la stabilité d'un modèle formel, elle opère comme une illusion d'optique, déguisant, sous une apparence graphique ou typographique identifiable, des changements esthétiques et idéologiques profonds.

Parce qu'il est plastique et diversement constitué, le modèle peut aussi nourrir d'autres formes jusqu'à se démembrer. L'importance de l'image, raison d'être des *Illustrations* et des revues satiriques, ne fera que s'accroître à la fin du XIX^e siècle. Évanghélia Stead analyse la *Revue illustrée*, fondée en 1885 par cet homme de l'image et de la culture visuelle qu'est Ludovic Baschet, dont le fils aîné, René, sera le directeur de *L'Illustration* à partir de 1904. Emblématique de la circulation des images non seulement au sein des revues, dans un réseau français et européen, mais aussi entre la revue et le livre, la *Revue illustrée*, elle-même issue des modèles anglais ou allemands de périodiques à large circulation, s'appuie sur la professionnalisation de ses acteurs et une forte identité visuelle et plastique. Et c'est paradoxalement cette identité et la circulation qu'elle entraîne qui autorisent la mobilité et le recyclage de ses matériaux textuels et visuels par des réseaux illicites autant que licites.

La section se clôt sur les effets déformants et déstructurants de la réception d'une revue dans une autre aire culturelle. À partir de la *Jugend* allemande, et en étudiant les échanges entre l'aire germanique et l'Italie, Laurence Danguy, Vanja Strukelj et Francesca Zanella mettent en lumière les mécanismes complexes de la diffusion d'un modèle : sa conception, son ressaisissement par d'autres revues, l'amalgame de différents modèles au-delà de toute hiérarchie générique ou médiatique (revues d'art, de littérature, revues satiriques, livre, album, affiche), et de toute délimitation chronologique et géographique.

La série de filtres culturels, linguistiques ou socio-économiques, que traverse un prototype de revue, est ainsi une donnée fondamentale pour comprendre la manière dont un modèle se diffuse, se déforme, voire se démembre, pour faire parfois retour sur lui-même.

LES GRANDES REVUES BRITANNIQUES DU XIX^e SIÈCLE : MODÈLES MATRICIELS¹, VECTEURS DE TRANSFERTS CULTURELS ET DE PRATIQUES ÉDITORIALES

Diana Cooper-Richet

Dès la fin du xviii^e siècle, la Grande-Bretagne jouit dans le monde d'une considérable avance dans le domaine de la communication écrite, tant en ce qui concerne la presse quotidienne que les autres types de publications périodiques qui sont progressivement mises sur le marché et auxquels les élites britanniques cultivées prennent rapidement goût. Les grandes revues intellectuelles de critique « littéraire » sont de celles-ci². Elles témoignent, tout à la fois, de la puissance et de la modernité de l'Empire, mais aussi de la volonté des sujets de Sa Gracieuse Majesté de faire circuler, le plus largement possible, informations et idées, mais également de l'anglomanie politique et culturelle qui sévit en France et ailleurs dans le monde, parmi l'intelligentsia, dans les premières décennies du xix^e siècle.

Ces publications – revues, puis plus tard magazines – d'un format nouveau, comportant des contenus ciblés selon les publics, adoptent des pratiques novatrices pour atteindre leurs lecteurs, pour financer leur publication et augmenter leur surface rédactionnelle. Toute cette activité est observée avec la plus grande attention à l'étranger. L'influence de la presse britannique – plus particulièrement le rôle joué par les grandes revues – sur la galaxie des médias, mais également sur la vie intellectuelle européenne³ et sud-américaine, notamment, a été très importante et, sans aucun doute, sous-estimée jusqu'ici.

En quoi le concept de *revue*, tel qu'il est apparu à Édimbourg, puis à Londres, entre 1802 et 1809, est-il devenu un archétype pour le reste du monde tant dans sa forme que dans son contenu ? Comment ce genre de publication a-t-il contribué au débat d'idées à l'échelle internationale ? À quels transferts culturels

- 1 L'expression *modèle matriciel*, en anglais *matrix model*, est utilisée en sciences de gestion.
- 2 Le mot *littérature* est, ici, pris au sens le plus large possible puisqu'il recouvre, dans le cas de ces revues, l'ensemble de la production éditoriale mondiale.
- 3 Diana Cooper-Richet, « L'influence britannique sur les médias français au xix^e siècle », dans *Revolution, Nation and Memory*, dir. Greg Burgess, Hobart, University of Tasmania, 2004, p. 164-179.

transnationaux – d’une rive à l’autre de la Manche d’une part, de l’Atlantique d’autre part – ces grandes revues littéraires britanniques donnent-elles lieu ? Telles sont certaines des questions auxquelles cette étude tente d’apporter des éléments de réponse.

DES MODÈLES MATRICIELS

24

La France est le pays dans lequel, dès le xvii^e et le début du xviii^e siècle, ont été conçus les premiers périodiques. Le *Journal des sçavans* (1665) et le *Mercur de France* (1724) présentent à leurs lecteurs des extraits d’ouvrages et des informations diverses. Mais c’est en Grande-Bretagne, au milieu du xviii^e siècle, que le concept de revue⁴, encore inachevé à ce stade, se précise. La première d’entre elles, *The Monthly Review* (1749-1845), est lancée par l’éditeur gallois anti-conformiste, Ralph Griffiths (1720-1803). L’écrivain irlandais Oliver Goldsmith (1726-1774), imitateur avec les *Lettres d’un philosophe chinois* (1762) des *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu, y participe. La deuxième est *The Critical Review or Annals of Literature* (1756-1817), fondée par le médecin écossais Tobias Smolett (1721-1771), auteur de romans picaresques comme *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751) et d’un récit de voyage devenu célèbre, *Travels through France and Italy* (1766). Y contribuent aussi Samuel Johnson (1709-1784), homme de lettres parmi les plus complets de l’histoire littéraire de son pays⁵, préfacier en 1755 de *A Dictionary of the English Language*, et David Hume (1711-1776), philosophe des Lumières écossaises⁶, mais aussi économiste et historien, auteur de *A Treatise of Human Nature* (1739). Ces revues semblent toutes deux poursuivre et développer le mouvement commencé de l’autre côté de la Manche, avec une conception de plus en plus encyclopédique du contenu. Ces publications, comme beaucoup d’autres plus tard, parmi lesquelles *Blackwood’s Edinburgh Magazine* (1817-1905)⁷, qui connaît une édition américaine à partir de 1833, *Macmillan’s Magazine* (1859-1907) ou encore *Murray’s Magazine* (1887-1891), périodiques littéraires des éditeurs du

4 En anglais, le mot *review* signifie, en premier lieu, l’évaluation critique qui est faite d’une publication. La compilation de plusieurs *reviews* peut devenir *a review*, une revue, dont la « mode » se répand en France à la fin des années 1820 et au début des années 1830, pour se développer dans les années 1880-1914. Voir *La Belle Époque des revues (1880-1914)*, dir. Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier, Paris, Éditions de l’IMEC, 2002.

5 Il fut tout à la fois critique littéraire, poète, biographe, lexicographe, éditeur, moraliste, pamphlétaire, traducteur et journaliste.

6 Il faut souligner le nombre de ces « intellectuels » qui sont originaires d’Écosse, du pays de Galles et d’Irlande, des régions dont les habitants souffrent de la domination anglaise. Il ne faut pas oublier non plus la supériorité du système éducatif écossais à cette époque.

7 Devenu *Blackwood’s Magazine* en 1905, ce périodique ne disparaît qu’en 1980.

même nom, sont fortement critiquées pour avoir trop tendance à promouvoir les publications de la maison d'édition dont ils sont l'émanation.

La révolution « revuiste⁸ » intervient véritablement avec l'apparition des deux célèbres trimestriels que sont *The Edinburgh Review* en 1802 et sa rivale londonienne *The Quarterly Review*, sept ans plus tard. Qu'apportent-elles de nouveau sur le marché de la presse, à la vie intellectuelle et en faveur de la circulation des idées ? Elles sont, surtout la première des deux, fondatrices d'un prototype totalement pionnier, qui se caractérise par le sérieux et la scientificité de son propos. La distance prise par les auteurs, qui ne signent jamais leurs contributions par esprit d'indépendance et qui ne sont pas non plus payés pour leur travail, dans le but d'assurer leur impartialité⁹, leur liberté de ton, de même que le soin qu'ils apportent au style avec lequel ils écrivent, semblent, en grande partie, caractériser ces revues nouvelles.

La longueur et la solidité de l'argumentation des articles, appelés *essays*¹⁰, est également, l'une des marques de fabrique de ces supports novateurs. Les collaborateurs de *The Edinburgh Review* et de *The Quarterly Review* ont des pratiques très différentes de celles de leurs confrères qui œuvrent dans les revues proches ou émanant directement des éditeurs. Ils se veulent objectifs, à la fois dans le choix des ouvrages dont ils parlent, dans la façon dont ils le font, mais aussi dans la sélection des sujets abordés. En effet, les rédacteurs en chef souhaitent fournir à leurs abonnés un panorama, le plus complet possible, de la production éditoriale mondiale, majoritairement britannique ou européenne, quelle que soit la langue dans laquelle elle est rédigée, mais essentiellement en anglais, français, allemand, voire parfois en italien ou espagnol¹¹, et quel que soit le domaine de la connaissance concerné.

La périodicité choisie – la trimestrialité, au lieu de la mensualité, qui était de mise jusqu'à là – permet de faire, dans la durée, un travail de prospection plus large des ouvrages et une réflexion plus approfondie sur les textes. Elle laisse aux collaborateurs de ces publications le temps de se procurer, puis de lire, voire de traduire, plusieurs ouvrages sur le même thème et d'en faire la synthèse, tout

8 Voir Pierre Larousse, « Galignani », dans *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse, t. VII, 1870, p. 193.

9 Ceci implique que ces contributeurs n'ont pas besoin de gagner leur vie en travaillant et qu'ils peuvent s'adonner, librement et gratuitement, aux plaisirs de la lecture et de l'écriture. « *For them, money is no object.* »

10 Un *essay* est généralement considéré comme un texte relativement court, plus bref qu'un livre, de facture variée, critique littéraire notamment, dans lequel l'auteur donne son point de vue.

11 Soulignons que, dans ces deux dernières langues, la production demeure relativement limitée, même si des ouvrages en espagnol sont publiés, à destination de l'Amérique latine, en France, principalement à Paris. Voir Diana Cooper-Richet, « *Paris y los ambos mundos: une capitale au cœur du dispositif de production et de mise en circulation d'imprimés, en espagnol, au XIX^e siècle* », *Cahiers des Amériques latines*, n° 72-73, 2014, p. 201-220.

en présentant leur propre point de vue sur le sujet. Ne faire paraître que quatre livraisons par an rend possible la mise sur le marché de numéros comportant une pagination importante¹², avec des articles longs – plus de quarante pages parfois, lorsque la question est jugée suffisamment importante – sans toutefois submerger le lecteur, trop fréquemment, au cours de l'année.

Le succès de ces revues se mesure à leur longévité, 127 ans pour la première, 158 ans pour la seconde. Ceci semble fournir la preuve de la pertinence et de l'adaptabilité de ce nouveau type de support dans le paysage mouvant des moyens de communication. Beaucoup d'hommes du livre, comme l'éditeur, libraire et homme de presse anglo-italien Giovanni Antonio Galignani (1757-1821)¹³ à Paris, estiment, dès les premières décennies du XIX^e siècle, que les revues trimestrielles sont devenues des produits de première importance dans le déroulement de la vie littéraire¹⁴, aussi bien en raison de la qualité intellectuelle de leur contenu, voire de leur érudition, que de leur conception universaliste de la culture et de leur capacité à suivre les évolutions du débat d'idées au niveau national, comme international.

La haute tenue de ces publications tient en partie au choix de leurs collaborateurs. Nombreux sont les grands penseurs, esprits universels du temps qui, dès le départ, leur prêtent le concours de leur talent. L'écrivain et historien écossais Thomas Carlyle (1795-1881), auteur d'une histoire remarquable de la Révolution française (1837), le poète, historien de la Grande-Bretagne et homme politique libéral Thomas Babington Macaulay (1800-1859), tout comme l'écrivain et essayiste, pasteur de son état, William Hazlitt (1775-1830), ou encore l'une des principales figures du romantisme britannique, l'Écossais Walter Scott (1777-1832), auteur de romans au succès mondial, sont de ceux-là. William Makepeace Thackeray (1811-1863), réputé pour ses textes satiriques sur la

12 200 à 300 pages.

13 Sur la librairie anglaise en France en général et Galignani en particulier, voir Diana Cooper-Richet, *Galignani*, Paris, Galignani, 1999 ; « Les imprimés en langue anglaise en France au XIX^e siècle : rayonnement intellectuel, circulation et modes de pénétration », dans *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000*, dir. Jacques Michon et Jean-Yves Mollier, Paris/Québec, L'Harmattan/Presses de l'université Laval, 2001, p. 122-140 ; « La presse britannique dans le Paris de la première moitié du XIX^e siècle : modèle et vecteur de transferts culturels », dans *La Production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, dir. Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier et Alain Vaillant, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2008, p. 115-129 ; « Presse en anglais et littérature, à Paris, dans la première moitié du XIX^e siècle », dans *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, dir. Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 153-168 ; « Galignani », dans *Dictionnaire encyclopédique du livre. II. (E-M)*, Paris, Cercle de la librairie, 2005, p. 330-331 ; « Galignani, deux siècles de librairie anglaise à Paris », dans *Histoire de la librairie française*, dir. Patricia Sorel et Frédérique Leblanc, Paris, Cercle de la librairie, 2008, p. 142.

14 *Monthly Repertory of English Literature, or An Impartial Criticism of All the Books*, vol. I et VI, 1807 et 1809.

middle class anglaise, dont *Vanity Fair* [*La Foire aux vanités*], paru en 1847-1848, fournit un exemple, Walter Bagehot (1826-1877), auteur d'un ouvrage remarqué sur la constitution britannique (1867), voire le poète et critique Matthew Arnold (1822-1888), y prennent activement part. Ainsi, historiens, philosophes, poètes, romanciers, essayistes, économistes, publicistes, critiques, parfois engagés parallèlement dans la vie politique de leur pays, se chargent de lire et de commenter en profondeur les derniers livres parus. Ils s'adressent à un public de lecteurs aisés et cultivés, intellectuellement curieux, qui veut se tenir au courant des dernières avancées de la connaissance. Si ces revues tirent à environ 30 000 exemplaires chacune au milieu du XIX^e siècle, il est clair que le lectorat est beaucoup plus important. Il dépasse sans doute les 300 000 lecteurs, chaque livraison étant lue par plusieurs personnes au sein des cercles familial et amical, dans les bibliothèques par le biais de la consultation sur place, ou à domicile sur abonnement avec les *circulating libraries*, dans les cabinets de lecture et autres clubs. Les deux revues, bien que d'orientation politique opposée, sont réputées avoir le plus souvent été lues, indifféremment, par les mêmes personnes, en raison de la qualité et de l'impartialité, universellement reconnues, de leur contenu. Le poids des opinions politiques ne pèse guère, semble-t-il, sur les lecteurs sauf, sans doute, autour de questions particulièrement controversées, comme celles concernant la *Parliamentary Reform*¹⁵, les lois sociales¹⁶ et les *workhouses*¹⁷, la liberté des cultes défendue par les Écossais, voire encore l'abolition de l'esclavage¹⁸. Ces revues défendent des positions de principe, selon la philosophie politique qui est la leur, mais elles ne font pas de la « politique politicienne » ou partisane. Néanmoins, selon le parti au pouvoir – libéral ou conservateur –, *The Edinburgh Review* ou *The Quarterly Review* sont plus ou moins proches du gouvernement en place¹⁹.

15 La réforme parlementaire est discutée au début des années 1830, votée en 1832.

16 La « question sociale », doux euphémisme pour évoquer les conditions de vie et de travail de la classe ouvrière, fait l'objet de débats récurrents, plus particulièrement sur le travail des femmes et des enfants, notamment dans les mines.

17 Les *workhouses*, des hospices destinés à accueillir et à regrouper en un même lieu les indigents, de plus en plus nombreux dans les villes industrielles, sont créés en 1834 par la *Poor Law Amendment Act*. Ils ne seront abolis qu'en 1930.

18 La discussion autour de la question de la traite des esclaves et de l'abolition de l'esclavage, menée par William Wilberforce, se déroule dans les années 1830. L'esclavage est aboli en 1833 au Royaume-Uni.

19 Voir Diana Cooper-Richet, « Les grandes revues littéraires et politiques – *The Edinburgh Review* et *The Quarterly Review* – dans la formation des élites britanniques de la première moitié du XIX^e siècle », *Synergies. Royaume-Uni et Irlande*, n° 1, 2008, p. 57-72, et « As grandes revistas literárias e políticas na formação das elites britânicas durante a primeira metade do século XIX », dans *Política, nação e edição. O lugar dos impressos na construção da vida política. Brasil, Europa e Américas, séculos XVIII a XX*, dir. Eliana de Freitas Dutra et Jean-Yves Mollier, São Paulo, Annablume Editora, 2006, p. 413-429.

La conception encyclopédique du savoir qui est celle de ces grands trimestriels les conduit à présenter, dans des *essays* synthétiques, des ouvrages défendant des points de vue très différents les uns des autres, mais également des sujets d'une grande variété. C'est ainsi, par exemple, que pour le lecteur qui souhaite s'informer sur l'Amérique latine²⁰ – les explorations dont elle fait l'objet, les investissements qui peuvent y être faits, le climat, les populations –, la lecture de ces deux publications permet de se former une opinion très précise de la situation dans cette partie du monde²¹. L'ouverture sur le monde est totale, car les Britanniques semblent envisager leur Empire et leur influence comme pouvant s'étendre sans limites territoriales. C'est la raison pour laquelle les articles relatifs à la littérature de voyages, aux expéditions lointaines, aux peuples et à la géographie sont parmi ceux qui occupent le plus de place dans les volumes annuels.

28

Les chroniques scientifiques, médicales, industrielles, voire parfois techniques, font également partie de la politique rédactionnelle de ces revues, de même que le suivi de la vie littéraire – poétique, fictionnelle et même théâtrale. Aussi n'hésitent-elles pas à donner leur avis, fût-il critique, sur les derniers romans à la mode, de même que sur les nouveaux courants littéraires²², laissant pourtant toujours à leurs lecteurs la possibilité de juger par eux-mêmes, grâce à l'insertion de « bonnes feuilles » tirées des ouvrages qui font l'objet de la recension, y compris dans une langue étrangère.

Dans le champ de la communication et de la circulation des idées auxquelles elles donnent lieu, ces revues sont très innovantes. Elles sont des sources d'inspiration pour les intellectuels, tant en Europe qu'en Amérique du Sud et, sans aucun doute, dans d'autres régions du monde. Matricielles, elles sont à l'origine de nombreux transferts culturels sur lesquels de plus amples travaux mériteraient d'être menés.

DES VECTEURS DE TRANSFERTS CULTURELS ET DE PRATIQUES ÉDITORIALES

Les grandes revues politiques et littéraires britanniques, de même que plus tard dans le siècle, les magazines²³, servent de modèle, tant du point de vue

20 Diana Cooper-Richet et Michel Pierssens, « Bohemia latina », dans *Bohème sans frontière*, dir. Pascal Brissette et Anthony Glinoe, Rennes, PUR, 2010, p. 279-293.

21 Diana Cooper-Richet, « De um hemisfério ao outro. O papel das revistas na circulação de ideias: as representações da América do Sul na *The Edinburgh Review* e *The Quarterly Review* durante a primeira metade do século XIX », *Livro. Revista do núcleo de estudos do livro e da edição*, n° 1, 2011, p. 99-114.

22 Le courant romantique est très fortement critiqué à ses débuts. Les rédacteurs semblent, un temps, dépassés par l'évolution littéraire.

23 Diana Cooper-Richet, « L'influence britannique sur les médias français au XIX^e siècle », art. cit., p. 167.

du format, très souvent in-octavo, que du prix de l'abonnement qui n'est à la portée que des classes aisées²⁴, hors des frontières du Royaume-Uni. Récemment encore, le quotidien *Le Monde*, dans une de ses chroniques de l'été intitulée « La saga des revues », évoquant sous la plume de Robert Solé la *Revue des deux mondes*, souligne que cette « jeune pousse née sous Charles X » s'inspire « de publications britanniques comme *The Edinburgh Review* »²⁵. La chronologie, tout comme le concept qui prévaut lors du lancement des premières revues généralistes françaises, témoignent de cette influence venue d'outre-Manche. La *Revue britannique, ou Choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne* ne naît-elle pas en 1825²⁶, la *Revue des deux mondes* et la *Revue de Paris* en 1829 ? Le rédacteur de cette dernière, le célèbre docteur Véron, estime qu'il met sur le marché un « nouveau recueil littéraire dans le genre des magazines ou revues anglaises²⁷ ». Des publications spécialisées, comme le *Journal des économistes* lancé en 1841, se réclament des revues de Londres et d'Édimbourg²⁸. Le commerce entre revues françaises et anglaises est, en effet, incessant au cours du XIX^e siècle comme en témoignent les quelques exemples qui suivent²⁹.

La *Revue britannique*, comme le souligne très clairement son sous-titre, tire l'essentiel de son contenu rédactionnel des grandes revues d'outre-Manche. Cette matière première est ensuite traduite et adaptée au goût supposé de son public de lecteurs français. Elle est loin, cependant, d'être le seul périodique en France à puiser chez des confrères britanniques. Les revues littéraires en anglais publiées à Paris, par le célèbre Galignani, en font de même³⁰ avec une

24 Il n'est guère que la périodicité qui n'est pas toujours celle, trimestrielle, des grandes revues britanniques.

25 13 juillet 2010, p. 15.

26 Cette revue ne disparaît qu'en 1901.

27 Olivier Corpet, « *Revue de Paris* », dans *Encyclopaedia Universalis. Thesaurus*, Paris, Éditions Encyclopaedia Universalis, t. IV, 2008, p. 4677.

28 Lucette Le Van-Lemesle, « Les revues d'économie », dans *La Belle Époque des revues (1880-1914)*, *op. cit.*, p. 256.

29 Diana Cooper-Richet, « Revues anglaises, revues françaises, des formes multiples d'échange », *ibid.*, p. 361-383.

30 Ces revues sont : *The Monthly Repertory of English Literature [...], or An Impartial Criticism of All the Books Relative to Literature, Arts, Sciences, History, Architecture, Commerce, Chemistry, Physics, Medicine, Theatrical Productions, Poems, Novels* (Paris, avril 1807-1818) ; *Galignani's Weekly Repertory, or Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres* (Paris, 1818), devient *The Weekly Repertory, or Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres* (Paris, 1818-1820), puis *Galignani's Repertory, or Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres* (Paris, août-novembre 1820) et *Galignani's Literary Gazette, or Sunday Messenger* (Paris, décembre 1820-janvier 1823) ; *Galignani's Monthly Review and Magazine* (Paris, février 1822-mai 1825) absorbe en février 1823 *The Paris Monthly Review of British and Continental Literature* (Paris, janvier 1822-janvier 1823) ; *The Weekly Register* (Paris, novembre 1823-29 mai 1825) devient *The London and Paris Observer, or Weekly Chronicle of News, Science, Literature and the Fine Arts* (Paris, juin 1825-décembre 1848).

technique encore moins coûteuse, celle du coupé-collé³¹. Le modèle britannique est tellement prégnant que certains hommes du livre en France ont, au moins à deux reprises au cours du XIX^e siècle, eu l'idée de mettre des « reproductions » ou des versions françaises de la grande *Edinburgh Review* sur le marché. En 1835, la *Bibliographie de la France* en annonce une réimpression³². En 1897, Armand Colin, en collaboration avec les éditeurs Williams et Norgate en Écosse, où officie Charles Saroléa (1870-1953), professeur de français à l'université d'Édimbourg au tournant du siècle³³, prend l'initiative de publier une *Revue française d'Édimbourg* dont le nom est en résonance avec celui de son ancêtre du début du siècle. Elle ne dure, cependant, que trois années³⁴. Ces deux expériences, bien qu'éphémères, confirment le tropisme des *great quarterlies* sur le Continent, mais également le commerce intellectuel ininterrompu entre revues d'un côté de la Manche à l'autre. Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, comme par un « effet en retour », la *Revue des deux mondes* sert elle-même de modèle à des périodiques britanniques, comme *Macmillan's Magazine* ou encore *The Fortnightly Review*³⁵ (1865-), fondée par le romancier Anthony Trollope (1815-1882), dont *The Barsestshire Chronicles* (1855-1858) sont bien connus, qui font ouvertement référence à elle³⁶. Soulignons, enfin, que Philarète Chasles (1799-1873), homme de lettres, journaliste et professeur au Collège de France, l'un des meilleurs connaisseurs français du Royaume-Uni, estime dans un ouvrage intitulé *L'Angleterre littéraire*, publié en 1876 chez Charpentier, que *The Edinburgh Review* « a été l'organe le plus net et le plus puissant de la critique philosophique pendant trente années³⁷ ». Selon lui, son premier directeur Francis Jeffrey (1773-1850), homme de loi écossais, « a donné au sens critique en Europe et à travers le monde civilisé l'impression la plus vive³⁸ ».

31 Diana Cooper-Richet, « Presse en anglais et littérature, à Paris, dans la première moitié du XIX^e siècle », art. cit., et « La presse britannique dans le Paris de la première moitié du XIX^e siècle : modèle et vecteur de transferts culturels », art. cit.

32 À partir des numéros 123-124. A-t-elle vraiment été mise sur le marché ? Rien jusqu'ici ne permet de le prouver.

33 Voir Siân Reynolds, *Paris-Edinburgh. Cultural Connections in the Belle Époque*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 143.

34 Diana Cooper-Richet, « Les imprimés en langue anglaise en France au XIX^e siècle », art. cit., p. 125.

35 Pour Frederic Chapman, de la maison d'édition Chapman and Hall, Anthony Trollope et George Henry Lewes, rédacteur de *The Fortnightly Review* de 1865 à 1866, *The Fortnightly Review* est l'équivalent anglais de la *Revue des deux mondes*. Voir John Sutherland, *The Stanford/Longman Companion to Victorian Fiction*, Stanford, Stanford University Press, 1989, p. 229.

36 Diana Cooper-Richet, « Revues anglaises, revues françaises », art. cit., p. 369-379.

37 Philarète Chasles, *L'Angleterre littéraire*, Paris, Charpentier, 1876, p. 11.

38 Diana Cooper-Richet, « Les imprimés en langue anglaise en France au XIX^e siècle », art. cit., p. 125.

Mais l'aura des revues britanniques est également sensible chez les *intellectuels*³⁹ latino-américains dès la première moitié du XIX^e siècle, comme le montre l'entreprise de Francisco Solano Constancio (1777-1846). Ce fils du chirurgien du roi de Portugal, médecin et diplomate brésilien installé à Paris après un séjour à Washington où il a été ambassadeur, est, dans les années 1840, le rédacteur en chef de plusieurs revues en portugais, mais également d'une publication intitulée *Esprit des revues anglaises. Analyse critique des revues trimestrielles d'Édimbourg et de Londres*⁴⁰. Huit volumes mensuels paraissent entre juillet 1841 et février 1842⁴¹. Ils reproduisent, traduits en français, une sélection d'articles puisés dans les deux grandes revues précitées, mais également dans la très réputée *Westminster Review* (1824-1914), organe des économistes libéraux, partisans de l'utilitarisme, James Mill (1773-1836), père de John Stuart Mill, et Jeremy Bentham (1748-1832), son maître à penser⁴². Si les hommes de lettres sud-américains présents en Europe lisent et admirent les revues britanniques, il en est de même pour ceux restés de l'autre côté de l'Atlantique, comme le montre la fortune de la *Revue des deux mondes* et de la *Revue britannique* au Brésil.

Au Brésil, l'influence de la *Revue des deux mondes*⁴³, qui, comme il a été souligné, se réclame ouvertement des grandes revues britanniques, se fait surtout sentir dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au cours des deux premières décennies du XX^e siècle, période au cours de laquelle elle est l'une des lectures les plus recherchées par les élites lettrées de ce pays. L'empereur Pierre II (1825-1891), tout comme la classe politique brésilienne, sont des lecteurs friands de la revue parisienne. Des collections de ce périodique, qui circulent souvent sous une forme contrefaite en Belgique, sont présentes dans les grandes bibliothèques publiques et privées brésiliennes, où il est l'un des titres les plus demandés. Après la France, c'est au Brésil que la revue compte le plus d'abonnés et c'est dans ses pages que les lecteurs lusophones s'imprègnent des nouveaux courants

39 Ce terme peut paraître incongru, il qualifie les esprits universels de cette époque.

40 Diana Cooper-Richet, « Paris, capital editorial do mundo lusofono na primeira metade do século XIX? », *Varia historia*, vol. XXV, n° 42, juillet-décembre 2009, p. 539-555, et « Paris et la présence lusophone dans la première moitié du XIX^e siècle », *Histoire et civilisation du livre. Revue internationale*, n° 8, 2012, p. 209-225.

41 Cette revue est conservée dans les collections de la Bibliothèque nationale de France à Paris, sous la cote Z-48513.

42 Diana Cooper-Richet, « Revues anglaises, revues françaises », art. cit.

43 Eliana de Freitas Dutra, « Le Brésil dans la *Revue des deux mondes*, la *Revue des deux mondes* au Brésil », communication non publiée, colloque international *Le Commerce transatlantique de librairie, un des fondements de la mondialisation culturelle (France-Portugal-B Brésil, XVIII^e-XX^e siècles)*, université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 9-10 septembre 2010, et Katia Camargo, « Le Brésil créé par les publicistes français au XIX^e siècle : la *Revue des deux mondes* », dans *Le Commerce transatlantique de librairie, un des fondements de la mondialisation culturelle (France-Portugal-B Brésil, XVIII^e-XX^e siècles)*, dir. Diana Cooper-Richet et Jean-Yves Mollier, Campinas, Publiel, 2012, p. 103-134.

littéraires, suivent les grands débats philosophiques et font connaissance avec les auteurs en vogue en Europe.

Grâce aux travaux de Maria-Eulàlia Ramicelli⁴⁴, l'importance du rôle joué par la *Revue britannique* au XIX^e siècle, dans le milieu intellectuel *carioca*⁴⁵, est désormais mieux connue⁴⁶. C'est par le biais de cette revue française, bien conservée dans les bibliothèques de la ville⁴⁷, que les lecteurs cultivés de Rio de Janeiro se familiarisent, en partie, avec la littérature anglaise. Ce détour par la France est loin d'être anodin. En effet, pour qui se plonge dans la lecture de la *Revue britannique*, il est clair que ses collaborateurs sont souvent très critiques⁴⁸ à l'endroit du Royaume-Uni et de sa production éditoriale. C'est pourtant là que beaucoup de Brésiliens s'initient à la culture anglo-saxonne. Notons, enfin, que la *Revista nacional e estrangeira* (1839-1840) puise une bonne partie de son contenu de cette même *Revue britannique*⁴⁹.

32

Puissance économique mondiale inégalée, le Royaume-Uni se place, dès la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle, au premier rang dans le secteur de la presse. Ses journaux, ses périodiques, et plus particulièrement ses revues servent d'archétypes pour les publications du même genre en Europe et dans les Amériques, notamment dans de jeunes nations en formation, comme l'est le Brésil dans la première moitié du XIX^e siècle. Quels furent les termes de l'échange entre revues et, par leur intermédiaire, entre élites éclairées d'un côté et de l'autre de l'Atlantique étant donné la porosité, désormais bien connue, des cultures nationales ? Il est clair que les échanges furent féconds et riches et que, par ailleurs, ils empruntèrent de multiples voies. Ils connaissent, cependant, certaines limites, notamment celles mises en évidence pour la *Revue britannique*, dont les collaborateurs français n'hésitent pas à faire état de leurs réserves vis-à-vis du Royaume-Uni. Néanmoins, le va-et-vient intellectuel qui s'installe à cette époque, entre les deux rives de l'océan, s'intensifie avec le temps, comme en témoigne la connaissance très complète que des lecteurs attentifs de ses deux premières grandes revues

44 Maria-Eulàlia Ramicelli, « La *Revue britannique* à Rio de Janeiro au XIX^e siècle », *ibid.*, p. 135-149.

45 Se dit de tout ce qui se rapporte à Rio de Janeiro.

46 Cette revue ne circule pas uniquement au Brésil. En effet, elle est également présente en Sibérie, dès les premières décennies du XIX^e siècle. Le n° 2 de 1825 trône dans l'une des vitrines de la demeure-musée des Troubetzkoy à Irkoutz, à 5 000 kilomètres de Moscou. Elle est arrivée là, dans les bagages des décembristes, des aristocrates et des lettrés qui, en 1825, se sont opposés au tsar.

47 Plus particulièrement dans les collections du Real Gabinete Português de Leitura, fondé à Rio de Janeiro en 1837.

48 Pour ne pas dire parfois carrément anglophobes, ce qui peut paraître étonnant compte tenu de leur projet éditorial.

49 Maria-Eulàlia Ramicelli, « Fiction britannique dans les périodiques brésiliens (1830-1849) », *Cahiers du Brésil contemporain*, n° 69-70, 2008, p. 79-94.

pouvaient avoir de l'Amérique du Sud, de son évolution et de ses potentialités, notamment pour des investisseurs étrangers. Car si la France est avant tout, aux yeux de tous, une nation littéraire⁵⁰, il est clair que le Royaume-Uni est vu, tout d'abord, comme une puissance économique, dont ses revues sont le reflet.

L'étude, encore embryonnaire, du marché transnational des périodiques au XIX^e siècle témoigne de l'intérêt qu'il y aurait, aujourd'hui, pour les chercheurs à déplacer leur focale du national vers le « global », à « connecter » leurs travaux et à œuvrer en réseau.

BIBLIOGRAPHIE

La Belle Époque des revues (1880-1914), dir. Jacqueline Pluet-Despatins, Michel Leymarie, Jean-Yves Mollier, Paris, Éditions de l'IMEC, 2002.

COOPER-RICHET Diana, « L'influence britannique sur les médias français au XIX^e siècle », dans *Revolution, Nation and Memory*, dir. Greg Burgess, Hobart, University of Tasmania, 2004, p. 164-179.

—, « As grandes revistas literárias e políticas na formação das elites britânicas durante a primeira metade do século XIX », dans *Política, nação e edição. O lugar dos impressos na construção da vida política*, dir. Eliana de Freitas Dutra et Jean-Yves Mollier, São Paulo, Annablume Editora, 2006, p. 413-429.

—, « De um hemisfério ao outro. O papel das revistas na circulação de ideias: as representações da América do Sul na *The Edinburgh Review* e *The Quarterly Review* durante a primeira metade do século XIX », *Livro. Revista do núcleo de estudos do livro e da edição*, n° 1, 2011, p. 99-114.

JONES Kathleen, *La « Revue britannique ». Son histoire et son action littéraire (1825-1840)*, Paris, E. Droz, 1939.

LOUÉ Thomas, *La « Revue des deux mondes » de Buloz à Brunetière. De la belle époque de la revue à la revue de la Belle Époque*, Lille, ANRT, 1999.

PALMEGIANO Eugenia M., « The First Common Market: the British Press on Nineteenth-Century European Journalism », *Media History Monographs*, vol. II, n° 1, 2009, p. 1-44.

PERROT Véronique, *Le Cercle de la « Revue britannique » (1825-1901)*, thèse de littérature comparée, dir. Lionel Richard, université d'Amiens, 2002.

RAMICELLI Maria-Eulália, « Fiction britannique dans les périodiques brésiliens (1830-1849) », *Cahiers du Brésil contemporain*, n° 69-70, 2008, p. 79-94.

—, « La *Revue britannique* à Rio de Janeiro au XIX^e siècle », dans *Le Commerce transatlantique de librairie, un des fondements de la mondialisation culturelle (France-*

50 Voir l'ouvrage de Priscilla Parkhurst Ferguson, *La France, nation littéraire* [*Literary France. The Making of a Culture*], trad. de l'anglais par Rossano Rosi, Bruxelles, Éditions Labor, 1991.

Portugal-Brésil, XVIII^e-XX^e siècle), dir. Diana Cooper-Richet et Jean-Yves Mollier, Campinas, Publiel, 2012, p. 135-149.

La « Revue des deux mondes » par elle-même, éd. Thomas Loué, préf. Michel Crépu, Paris, Mercure de France, coll. « Le Temps retrouvé », 2009.

REYNOLDS Siàn, *Paris-Edinburgh. Cultural Connections in the Belle Époque*, Aldershot, Ashgate, 2007.

THE ILLUSTRATED LONDON NEWS ET SES DÉCLINAISONS INTERNATIONALES : UN SIÈCLE D'INFLUENCE

Jean-Pierre Bacot

La mémoire des magazines illustrés d'actualité du XIX^e siècle aura longtemps été portée par les collectionneurs, surtout en France, pays conservateur en chef de vieux papiers, avant que soient pris en compte dans les années 2000 ces produits longtemps méprisés, parce qu'illustrés. Parallèlement, l'évolution des recherches a permis que soit considéré avec intérêt le caractère international, multiplicateur de diffusion, des ruptures instaurées par les nouveaux modèles de transmission illustrés de la connaissance et de l'actualité¹. Je tenterai ici de voir comment le modèle, très original et novateur pour l'époque, né en 1842 avec *The Illustrated London News*, aura construit son rayonnement en étant imité au plus près, d'abord dans un premier cercle anglo-germano-français où fut assurée une continuité (*L'Illustration* et *l'Illustrirte Zeitung*, 1843-1944), puis, au-delà, dans des pays où l'existence de ces magazines fut plus fragile, ce qui fait que l'on peut imaginer que leur impact fut, *ipso facto*, bien moindre.

Je voudrais montrer l'essentiel de ce qu'aura été la diffusion internationale de ce modèle en l'inscrivant dans un paysage concurrentiel. Plusieurs étapes auront marqué l'installation de ces magazines illustrés non seulement dans l'histoire de la presse, mais aussi dans celle de la constitution des mémoires nationales, à leur création en 1842, au moment des événements de 1848, puis au cours des guerres de Crimée, de 1870, et de 1914-1918.

UNE RUPTURE DANS L'HISTOIRE DE LA PRESSE

Le 14 mai 1842 sortit à Londres le premier numéro de *The Illustrated London News*, hebdomadaire illustré d'une nouveauté totale, dans la mesure où il rendait compte avec textes et gravures de l'actualité. Cette irruption dans le paysage de la presse de l'époque confirma la puissance des modèles nés au Royaume-Uni en matière de presse illustrée généraliste, et ce, tout au long du XIX^e siècle, avant

1 Voir Jean-Pierre Bacot, *La Presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005.

que les États-Unis ne prennent le relais au xx^e. Ce magistère aura été rendu possible par les conditions politiques (seuil minimal de démocratie et de liberté d'expression) et socio-économiques britanniques (éducation, existence d'un marché dynamique de la presse), alors uniques en Europe. Il avait été inauguré dix ans plus tôt par la naissance de *The Penny Magazine*, réalisé sous l'égide de la Society for the Diffusion of Useful Knowledge et imité dès 1833 en France (*Le Magasin pittoresque*) et en Allemagne (*Das Pfennig-Magazin*), puis dans d'autres pays (Tchécoslovaquie, Italie, Espagne, Pologne, Suède, Danemark, Pays-Bas, Grèce...), mais, pour ces derniers cas, de manière moins pérenne. Nathaniel Cooke et Herbert Ingram, promoteurs du projet de *The Illustrated London News*, commencent leur aventure éditoriale, au caractère à la fois professionnellement journalistique et politiquement conservateur, avec un tirage de 26 000 exemplaires pour seize pages d'un format de 28 x 38 cm, dotées de 32 gravures, l'hebdomadaire étant vendu six pence (six fois plus cher et deux fois plus grand que *The Penny Magazine*), ce qui le destinait à des lecteurs relativement fortunés.

La croissance rapide du nouveau titre (60 000 exemplaires sortiront des presses dès la fin de 1842) sera poussée par une politique volontariste de diffusion, facilitée par l'existence d'un réseau de chemin de fer qui en assure la circulation et la vente grâce aux *newsagencies* [agences de nouvelles] créées par William Henry Smith². Elle doit également beaucoup à l'amélioration à la fois de la qualité et du nombre des gravures sur bois, pour interpréter le travail des dessinateurs. Ces derniers, comme les graveurs, durent rapidement s'adapter aux nécessités thématiques et temporelles d'une production hebdomadaire, basée pour une bonne part sur un traitement de l'actualité, les spécialistes faisant preuve d'une imagination donnant effet de réalisme. Participant d'un processus d'industrialisation, l'iconographie fut réalisée à partir de 1847 sous l'autorité du chef graveur d'origine américaine, William James Linton, bien moins conservateur que ses employeurs. Publiant en partie des articles intemporels, *The Illustrated London News* commence d'entrée de jeu à privilégier, ce qui constitue sa spécificité, les nouvelles amenées au lecteur par le texte et surtout par l'image, ce qui ne s'était jamais fait auparavant. Il fera l'objet d'une collection dont témoignent sa présence en bibliothèque et l'offre qui existe en ligne. La longévité de ce magazine pionnier aura été exceptionnelle, puisqu'il subsistera comme hebdomadaire, témoignant d'un glorieux passé, jusqu'en 1971, pour devenir ensuite mensuel pour motifs économiques, tentant une parution

2 Charles Wilson, *First with the News. The History of W. H. Smith, 1792-1972*, London, John Cape, 1985. Je dois cette référence à Karine Grandpierre, que je remercie par ailleurs pour ses remarques sur une première version de ce texte.

bimensuelle en 1989 et finissant sa carrière en 2001, laissant The Illustrated London News Group gérer les archives du journal.

Très vite, le titre londonien suscitera des concurrents locaux, mais qui ne parviendront jamais à le dépasser, ni en tirage, ni en importance du contenu, ni en durée de vie. Parmi les hebdomadaires illustrés britanniques qui changèrent parfois de titre au bout de quelques années, on peut citer, sans la moindre prétention d'exhaustivité, *The Pictorial Times. A Weekly Journal of News, Literature, Fine Arts, and the Drama* (1843), *Lloyd's Illustrated* (1842), puis, le plus sérieux challenger, *The Illustrated Times Weekly* (1855-1862), ainsi que *Once a Week* (1859-1880)³. Ces périodiques cherchèrent des formules et des présentations différentes, sans parvenir à l'originalité qu'incarnera à partir de 1869 *The Graphic*, fondé par William Luson Thomas, qui partageait avec le créateur de *The Illustrated London News* le fait d'être graveur de profession et progressiste de conviction. La revue montra d'emblée une mise en page innovante et fut très prisée de nombreux artistes. Ce magazine n'a pas pour autant fait l'objet, à notre connaissance, d'une monographie.

Pour un siècle, un type de contenu et une maquette attractive pouvant jouer le rôle d'une affiche vont se déployer dans le monde occidental, en même temps que se renforceront par la multiplication des titres les milieux de dessinateurs et de graveurs de presse. Ces derniers, graveurs sur bois, dont la profession était classée artistique au XVIII^e siècle grâce à un statut reconnu de créateurs, devinrent alors des prolétaires dans un processus d'industrialisation, qui les limitait à un rôle d'interprètes des œuvres des autres⁴.

LES PREMIÈRES IMITATIONS

L'existence de milieux professionnels structurés, notamment un atelier de gravure, fut une condition centrale pour l'existence des nombreuses déclinaisons étrangères du modèle anglais. Les deux premières, les plus importantes et les plus pérennes, seront *L'Illustration* à Paris et *l'Illustrirte Zeitung* à Leipzig, toutes deux nées en 1843. Pour le lectorat français, dans la limite de leurs capacités techniques et financières, le journaliste Jean-Baptiste Alexandre Dubochet, le publiciste inventeur de *Magasin pittoresque* et, plus tard, chez Hachette, du *Tour du monde* (1860), Édouard Charton, le géographe Adolphe Joanne, et l'éditeur qui sera

3 Pour un panorama rapide et synthétique des principaux illustrés britanniques du XIX^e siècle, voir le site que leur a dédié la British Library : <http://www.bl.uk/reshelp/findhelprestype/news/victoriannews>.

4 Michèle Martin, « Nineteenth Century Wood Engravers at Work: Mass Production of Illustrated Periodicals (1840-1880) », *Journal of Historical Sociology*, vol. XXVII, n° 1, mars 2014, p. 132-150.

le premier rédacteur en chef et gérant, Jacques-Julien Dubochet, se lanceront dans l'aventure. Parallèlement, Johann Jakob Weber, à Leipzig, déjà inventeur de *Das Pfennig-Magazin* et dont un descendant a écrit la place centrale qui fut la sienne dans l'histoire de la presse allemande⁵, en fera de même. Les deux pôles d'édition, le parisien et le saxon, s'attacheront à imiter au plus près la maquette de leur modèle anglais. Avec la reprise d'un frontispice reproduisant un paysage urbain sous le titre, le même format, la même position du texte sur trois colonnes de mêmes dimensions, le même nombre de gravures et, pour le sommaire, un équilibre équivalent entre les thèmes d'actualité et ceux qui se réfèrent encore aux « connaissances utiles », l'homothétie des deux titres est frappante.

Pour la France, le premier numéro de *L'Illustration* paraît le 4 mars 1843⁶, à peine huit mois après le titre londonien, dont le petit groupe de fondateurs parisiens s'inspire donc sans faire preuve d'une grande imagination⁷. Atteignant 18 000 numéros en 1866, pour culminer à 300 000 en 1915⁸, le tirage redescend autour de 200 000 exemplaires en 1939. Progressivement, *L'Illustration* deviendra une véritable institution et demeure sans doute aujourd'hui le titre le plus conservé de toute la presse française, en partie grâce aux reliures que l'éditeur proposa dès les premiers mois aux abonnés, nonobstant celles qui furent réalisées à l'initiative des lecteurs et des bibliothécaires⁹. Vendu 75 centimes, prix qui ne variera pas et qui était très cher pour l'époque eu égard au tarif des concurrents, *L'Illustration* s'installe très vite dans le paysage éditorial français comme un produit bourgeois, mais souvent mis à disposition du public, notamment dans les cafés.

La concurrence ne viendra pas en France avant 1857, avec *Le Monde illustré*¹⁰. Vendu 50 centimes, malgré les faveurs de Napoléon III à l'époque de l'Empire autoritaire, ce magazine ne sera jusqu'à sa fusion avec *L'Illustration* en 1900 qu'une sorte d'*outsider* permanent du titre phare. L'offre commerciale de

5 Wolfgang Weber, *Johann Jakob Weber, der Begründer der illustrierten Presse in Deutschland [Johann Jakob Weber, le fondateur de la presse illustrée en Allemagne]*, Leipzig, Lehmsstedt Verlag, 2003.

6 Jean-Noël Marchandiau, « *L'Illustration* » (1843-1944). *Vie et mort d'un journal*, Toulouse, Privat, coll. « Bibliothèque historique Privat », 1987.

7 Les héritiers de René Baschet, qui dirigea *L'Illustration* de 1904 et 1944, avant que le titre ne soit interdit pour faits de collaboration, ont décidé de commercialiser leur fonds. La famille Baschet demeure propriétaire du fonds et commercialise sur la toile les illustrations de la revue, l'une des conséquences étant qu'il nous est impossible de représenter ici la une du premier numéro.

8 Jean-Noël Marchandiau, « *L'Illustration* » (1843-1944), *op. cit.*, p. 325.

9 L'ancienne imprimerie de *L'Illustration* est aujourd'hui occupée, après rénovation, par l'université Paris XIII. Voir Jean-Pierre Bacot, « La presse illustrée au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, vecteur et objet de patrimoine », dans *Sur les voies du patrimoine. Entre culture et politique*, dir. Brigitte Munier, Paris, L'Harmattan, 2007.

10 Le premier numéro du *Monde illustré* reprend une gravure anglaise, une scène de meeting électoral.

cette spécialité montante sera complétée en 1858 avec l'arrivée de *L'Univers illustré*, magazine de même format, mais de moindre qualité, vendu moins cher (30 centimes), avant que ne se présentent rapidement sur le marché francophone deux produits à vocation populaire, inspirés de *The Penny Illustrated Paper* britannique (1861), *Le Journal illustré* (1864, 10 centimes) et *La Presse illustrée* (1867, 10 centimes). Ces concurrents commencent timidement à trouver une place dans l'histoire de la presse, cumulant deux désavantages pour la légitimité des sujets de recherche, le fait d'être illustrés et populaires¹¹. Notons qu'une fréquentation assidue de ces magazines montre que le différentiel de prix est, dans l'ensemble de cette offre, supérieur à celui de la qualité. Le primat de *L'Illustration* dans l'histoire, la mémoire et la conservation est pour partie le fait du statut social de son lectorat et de la politique d'institutionnalisation du titre, présenté par sa direction comme une encyclopédie indispensable dont il convient de préserver les numéros et de se procurer ceux qui pourraient manquer. Mais la recherche sur ces titres est aussi rendue délicate par le fait de leur faible conservation et de leur numérisation quasi inexistante. En revanche, la mémoire des titres destinés au lectorat bourgeois est bien mieux assurée, en particulier lorsqu'un titre porte à lui seul une fonction de mémoire nationale.

L'EXCEPTION DANOISE

Sous réserve d'une exploration pour la Suède, le parcours de la déclinaison danoise *Illustreret Tidende* [*Journal illustré*] est proprement exceptionnel. Fondé à Copenhague en octobre 1859 par Otto Herman Delbanco (1821-1890), le magazine a en effet survécu jusqu'en 1924. Ayant fait une partie de ses études à Leipzig, Delbanco s'inspira directement de l'*Illustrirte Zeitung* fondé par Weber. Comme lui, il utilisa pour ses illustrations la gravure sur bois, bénéficiant de l'immigration de quelques spécialistes allemands¹², et commença à utiliser la photographie en 1885. Considéré comme un élément important du patrimoine national, *Illustreret Tidende* a été entièrement numérisé et offert à une consultation publique gratuite¹³. Le travail graphique d'Otto Bache au moment de la guerre entre l'Allemagne et le Danemark à propos du Schleswig-Holstein en 1864 a fait l'objet, un siècle plus tard, d'une publication spéciale reprenant plus de cent gravures.

11 Jean-Pierre Bacot, « Le moment 1864 : la naissance du *Journal illustré* ou la rencontre tardive de l'actualité, de la gravure et du peuple », dans *Production(s) du populaire*, dir. Jacques Migozzi et Philippe Le Guern, Limoges, PULIM, 2004.

12 Rémi Blachon, *La Gravure sur bois au XIX^e siècle. L'âge du bois debout*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2001.

13 http://illustrerttidende.dk/iti_pub/cv/main/Forside.xsql?nnoc=iti_pub.

Les autres titres européens n'auront pas bénéficié d'une telle longévité, loin s'en faut. *L'Ilustración Española*, née en 1845, ne vécut que quelques mois. Mais une deuxième tentative, *El Museo Universal*, dura plus longtemps (1857-1869), et *La Ilustración Española y Americana*, une sorte d'hybride au format des magazines d'actualité, lui succéda de 1869 à 1921¹⁴. De même, après la naissance de l'*Ilustração* à Lisbonne en 1847, il fallut attendre la naissance d'un périodique transatlantique, *A Ilustração luso-brasileira. Jornal universal* (1856-1859).

40

Quant à l'un des premiers exemples américains, le *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, qui changea plusieurs fois de nom, son histoire a été racontée en détail¹⁵. Né en Angleterre sous le nom de Henry Carter, Leslie, graveur aux idées avancées, avait collaboré à *The Illustrated London News* avant d'émigrer aux États-Unis. Il travailla à *Gleason's Pictorial* à Boston, le premier magazine américain de ce type, fondé en 1851, avant d'œuvrer au sein d'un *Illustrated News* qui ne vécut que quelques mois en 1853, et de fonder plusieurs périodiques, notamment *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* en 1855.

Il y eut également des tentatives en Australie, en Russie, qui se sont rapidement conclues par un échec. Trois éléments essentiels peuvent expliquer la fragilité de ces titres : la faiblesse quantitative du lectorat, la concurrence d'un titre de même langue, et l'absence d'une masse critique de dessinateurs et de graveurs capables d'illustrer des réalités locales. Tous ces titres avancèrent parallèlement, même s'il y eut quelques échanges d'illustrations. Je n'ai identifié qu'un seul moment de collaboration, en 1848, alors que n'existaient que quelques titres européens.

1848-1854, D'UNE COLLABORATION INTERNATIONALE EXCEPTIONNELLE À LA CONSTRUCTION D'OUTILS DE GÉOPOLITIQUE

Avant que les magazines de cette génération ne basculent dans la mise en textes et en images de nationalismes guerriers, opposés les uns aux autres, un moment exceptionnel de collaboration entre les magazines est intervenu en 1848, à l'initiative de *L'Illustration*. Le produit de cet échange d'images n'a pas fait l'objet, à notre connaissance, d'une publication équivalente dans les pays concernés. Annoncée fin juillet par Jean-Baptiste-Alexandre Paulin, alors rédacteur en chef, au prix de 15 centimes et pour un tirage de 200 000 exemplaires, la première livraison de ce gros numéro exceptionnel de *L'Illustration* qui en comportera seize, reproduit les événements du « printemps

14 Sur cette publication, voir la contribution de Sarah Al-Matary, ici même, p. 63-76.

15 Frank Luther Mott, *A History of American Magazines. II. 1850-1865*, Harvard, Belknap Press of Harvard University Press, 1957.

des peuples » à travers des gravures issues de quatre pays¹⁶. Ce ne fut sans doute pas un gros succès commercial, si l'on en juge par le fait que le magazine ne proposa pas de reliure pour ce document pourtant remarquable. Se posant comme historien du présent, Paulin informe au passage ses lecteurs de ce que leur magazine a des équivalents : « Savez-vous qu'il se publie en Angleterre, en Allemagne, en Italie, des recueils pareils à notre *Illustration* et sous des titres analogues, lesquels reproduisent également les grands faits de l'histoire nationale [...] avec les traits les plus remarquables de l'histoire étrangère¹⁷ ? » En plus des deux titres principaux, *The Illustrated London News* et l'*Illustrirte Zeitung*, cette collaboration s'élargit à *Il Mondo Illustrato. Giornale universale*, né à Turin en 1847 chez l'éditeur Giuseppe Pomba et dirigé par Giuseppe Massari. Ce titre ne survivra que deux ans, reparaisant pour quelques mois en 1860-1861. À ce moment-là, un tout nouveau contexte politique apparaît, la guerre de Crimée au premier chef, qui opposa la Russie à une alliance regroupant l'Empire ottoman, la France, l'Angleterre et la Sardaigne, offrant aux magazines survivants un véritable rôle d'outil géopolitique¹⁸.

En effet, se protégeant au passage de la censure en suivant scrupuleusement la logique nationale et diplomatique en marche, les hebdomadaires illustrés vont rendre compte de deux constructions parallèles, celle des colonialismes, essentiellement anglais et français, et celle des alliances plus complexes et mouvantes, habituant leurs lecteurs à reconnaître dans les étrangers les amis et les ennemis. Cette guerre de Crimée va fournir un premier champ d'expérimentation qui mériterait une étude serrée, familiarisant notamment le lecteur français avec une alliance franco-turque contre les Russes qu'il faudra détricoter un demi-siècle plus tard au moment de l'amitié franco-russe. Mais on observe surtout la montée de l'Allemagne comme ennemi principal et le changement de statut de l'ennemi héréditaire anglais, jusqu'à ce qu'éclate un conflit qui va permettre aux magazines de servir à la fois, sur le moment, l'actualité et l'histoire en marche et, plus tard, l'histoire et la mémoire. La préoccupation géopolitique ne disparaîtra pas dans le compte rendu des Expositions universelles que vont assurer les magazines, mais elle sera adoucie par le fait qu'il sera question de montrer des réalisations pacifiques et non plus des conflits militaires.

16 Jean-Pierre Bacot « 1848 et *L'Illustration*. La double naissance du reportage illustré et de la post-réception des gravures », dans *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, dir. Alain Vaillant et Marie-Ève Thérenty, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 185-194.

17 Éditorial du numéro spécial 1848.

18 Hélène Puiseux, *Les Figures de la guerre. Représentations et sensibilités (1839-1936)*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1997.

Cette popularisation par la presse illustrée de ces grands rendez-vous internationaux, dont le premier se déroula à Londres en 1851, nous offre l'occasion de vérifier en quoi, en même temps qu'ils relayent un événement, les magazines poursuivent la tâche amorcée par les premiers hebdomadaires illustrés de connaissances utiles nées dans les années 1830 et qui, en France, existent encore à cette époque, en détaillant ce que les Expositions présentent comme avancées des sciences et techniques, ou comme découvertes géographiques. Cela offre également la possibilité d'exalter les réalisations d'un pays, d'autant qu'à partir de 1867 apparaissent dans ces Expositions les pavillons nationaux. *L'Illustration*, *Le Monde illustré*, *L'Univers illustré* et *Le Journal illustré* rendent évidemment compte de ces manifestations exceptionnelles (il en sera de même pour l'Exposition londonienne de 1862 avec les magazines anglais, alors qu'aucune exposition internationale n'eut lieu en Allemagne). Pour la deuxième Exposition universelle d'art et d'industrie qui se tient à Paris en 1867, après celle de 1855¹⁹, manifestation qui recevra près de quinze millions de visiteurs, une publication spécifique est créée. Parce que le titre est peu apprécié de l'empereur, cette couverture va échapper à *L'Illustration*. Ce sont les éditeurs Édouard Dentu et Pierre Petit qui vont sortir, en soixante livraisons, *L'Exposition universelle de 1867 illustrée* autorisée par la commission impériale. S'il en est fait ici mention, c'est que cette publication va se caler, frontispice compris, sur la maquette et le format (27 x 37,5 cm) des magazines illustrés, modèle dont on mesure ici une fois de plus la prégnance, et qui va se vérifier dans les titres de pays qui sont pourtant en guerre.

1870 ET 1914-1918 : LA GUERRE EN GRAVURES

Une des premières études de la fonction des magazines illustrés dans un conflit armé, avant la seconde guerre mondiale, a été réalisée par Michèle Martin²⁰, qui a mis en relief la manière dont les titres européens, mais aussi nord-américains, s'étaient organisés pour couvrir ce que les Anglo-Saxons appellent *The Franco-Prussian War* en 1870-1871. Elle analyse à la fois les textes et la communication non verbale fournie par les gravures, parfois réalisées en ce moment d'évolution de la technique d'après photographies. Dans la mesure où les magazines constituaient la seule mise en images disponible pour un public de

19 Cette première Exposition, qui avait été un grand succès, bien qu'ayant lieu en pleine guerre de Crimée, n'avait pas fait l'objet d'une publication dédiée.

20 Michèle Martin, *Images at War. Illustrated Periodicals and Constructed Nations*, Toronto/London, University of Toronto Press, 2006. Voir aussi Joëlle Beurrier, *Images et violence, 1914-1918. Quand « Le Miroir » racontait la Grande Guerre*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2007. Citons également l'ouvrage récent de Patrick Éveno, *Guerre et médias. De la Grande Guerre à aujourd'hui*, Futuroscope/Paris, Canopé/CLEMI, 2014.

plusieurs centaines de milliers de lecteurs, on peut considérer que leur influence fut importante. Mais la volonté d'éducation, d'information et de culture des acheteurs s'est heurtée à des problèmes de rentabilité qui montrent que, même dans les pays dotés d'un large public, l'économie des magazines illustrés restait fragile. L'auteure insiste également sur le fait que les magazines et leurs produits dérivés ont été largement conservés.

Très peu travaillée, à peine plus que celle de la guerre de Crimée, la représentation de la guerre de 1870-1871 nous apparaît cependant comme un moment essentiel pour démontrer le rôle qu'aura pu jouer ce type de presse illustrée dans la structuration des imaginaires nationaux en un double moment de réception. D'abord dans la perception immédiate des images de guerre, et puis dans l'imprégnation ultérieure par le fait que, contrairement à la majorité des supports périodiques, ces magazines relativement luxueux étaient rarement jetés et ont pu être relus à différentes époques.

Aux deux tiers du XIX^e siècle, les magazines illustrés nés au début des années 1840, qui avaient alors touché d'autres contrées, conservent des maquettes très proches les unes des autres, mais sont devenus des machines au service des nationalismes, même si la tension n'est pas toujours de même puissance. Vers la fin du siècle, tout en conservant cette fonction, ils seront le relais d'une autre préoccupation, l'accompagnement de la montée en puissance de la société de consommation, avec une forte composante esthétique, et ce, notamment, au moyen de numéros spéciaux thématiques. Mais avant de regarder ce qu'il en fut, il nous faut traiter de l'événement majeur que fut pour les magazines, comme pour l'ensemble des sociétés concernées, la Grande Guerre.

Malgré la naissance de nombreux supports illustrés dédiés à cette guerre dès son déclenchement, dont certains se sont adaptés, comme le célèbre *Pays de France* initialement conçu comme un magazine de tourisme, les magazines évoqués ici, vieux de trois quarts de siècle et qui se sont convertis à la photographie, tiendront encore un rôle central dans la couverture du conflit et peut-être plus encore dans sa mise en mémoire. En France, avec *L'Illustration*, outre la collection de la revue de cette période qui sera largement conservée en bibliothèques publiques et privées, l'éditeur René Baschet, qui est aux commandes depuis 1904, employant dans l'entreprise une partie de sa famille, publie en 1922 un énorme *Album de la guerre* qui se présente ainsi : « histoire photographique et documentaire reconstituée chronologiquement à l'aide de clichés et de dessins, publiés dans *L'Illustration* de 1914 à 1921, édition augmentée de documents inédits et comprenant de nombreuses reproductions en couleurs, ainsi qu'un texte sommaire, constituant un véritable précis d'histoire ».

Avec pas moins de 1 340 pages et plus de 2 600 images, parmi lesquelles on trouve nombre de cartes et de doubles pages en couleurs, *L'Album de la*

guerre 1914-1918 relié, dont le premier tirage est de 14 000 exemplaires, pèse treize kilos²¹. En 1928, il est vendu 350 francs et 425 pour la version reliée pleine peau, ce qui constitue alors une petite fortune, en partie justifiée par les coûts d'expédition. C'est le caractère à la fois institutionnel et industriel de ce magazine qui a permis qu'il tienne une place de choix dans la mémoire de la Grande Guerre, bien davantage que d'autres titres dont les collectionneurs gardent cependant la trace²². Parallèlement, au Royaume-Uni, *The Illustrated London News*, lui aussi confronté à une abondante concurrence de magazines photographiques dédiés au conflit et qui bénéficie d'une forte assise, publie un supplément, *The Illustrated War News*, qu'il présente d'abord dans un format à l'italienne, avant de revenir à une présentation plus classique. En Allemagne, outre une plus grande discrétion, eu égard à la défaite, et pour ce qui fut édité après guerre, l'*Illustrirte Zeitung* avait perdu son monopole, notamment avec son concurrent berlinois, le *Berliner Illustrirte Zeitung*, né en 1892. Cela ne l'empêcha pas de publier une longue série de *Kriegsnummern* [numéros de guerre] à partir du 6 août 1914, supports qui ne sont guère étudiés. La recherche allemande, outre la rareté des sources pour cause de destruction des collections publiques et privées, hésite en effet souvent à s'attaquer à ce qui illustre, en 1870-1871 comme en 1914-1918, le militarisme germanique. Cette intense activité des magazines illustrés, marquée par l'existence de nombreux suppléments et par des tirages exceptionnels, aura rendu la guerre bien plus présente aux populations que ne l'avaient été les précédentes et aura de plus permis de commencer, sous le travail de l'histoire, celui de la mémoire.

Numéros spéciaux et suppléments ne concernent pas seulement les guerres. Avec un gros retard sur le Royaume-Uni, puisque le premier *Christmas Number* de *The Illustrated London News* date de 1850, *L'Illustration* participera à la promotion de la société de consommation et de loisir, et présentera l'équivalent en termes de consommation en produisant un numéro de Noël à compter de 1886 (après un essai en 1882), sauf en 1914²³. Parallèlement, à partir de mai 1884, sortira des presses un numéro annuel sur le Salon de peinture, suspendu lui aussi pendant toute la période de guerre, et qui sera baptisé en 1932 « Numéro de printemps », véhiculant un goût pictural très traditionnel.

21 http://www.lillustration.com/Bienvenue-sur-le-site-officiel-de-L-Illustration_a49.html.

22 Voir notamment, le site très bien documenté d'un collectionneur, « La Grande Guerre à travers les revues d'époque », <http://revues1914.1918.pagesperso-orange.fr/index.htm>. Ce site semble ne pas avoir été mis à jour depuis 2009.

23 Voir Jean-Pierre Bacot, « Les numéros spéciaux de *L'Illustration* (1880-1930). Objets hybrides, célèbres et méconnus », dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, p. 25-39.

Bien plus tard, ce seront les numéros spéciaux sur l'automobile, autour du Salon, thème progressivement élargi au tourisme, entre 1921 et 1938. Il en ira de même pour l'aéronautique entre 1924 et 1938. S'ajouteront à cet ensemble, proposé dans des abonnements élargis, des dizaines de numéros commémoratifs, des hommages à des personnalités, des numéros spéciaux événementiels relatant visites royales ou Expositions et, enfin des numéros thématiques (agriculture, construction, Société des nations...).

Il est probable que, de tous les titres européens et nord-américains comparables, *L'Illustration* aura été le seul magazine illustré hebdomadaire à développer pareille activité éditoriale sur une vingtaine d'années. Très recherchés par les collectionneurs, ces suppléments donnent une idée, tant par les sujets traités que par les publicités qu'ils drainent, à la fois d'une réalité économique et de la montée de la société de consommation, en même temps qu'ils assoient un imaginaire et des éléments de culture, traditionnels pour les beaux-arts, modernes pour la technique. Le site officiel de *L'Illustration*, tenu par les héritiers Baschet, affirme de manière crédible qu'à partir de 1906, l'hebdomadaire fut le plus puissant au monde dans sa catégorie, dépassant en tirage *The Illustrated London News* et vendu dans le monde entier pour des lecteurs francophones.

LE DÉCLIN AU PROFIT DES PHOTOMAGAZINES

Ces numéros spéciaux, par leur intérêt, le luxe de leur présentation et leur conservation, auront retardé le déclin d'un modèle que les photomagazines auraient sans doute plus rapidement démodé. Cette nouvelle génération de presse illustrée s'est construite parallèlement en France, au Royaume-Uni et aux États-Unis. En France, il s'est agi d'une véritable rupture de style avec *Vu* (1928), lancé par Lucien Vogel, suivi de *Voilà* (1931), *Regards* (1932), *Photomonde* (1933). Au Royaume-Uni, un magazine, *Picture Post* (1938-1957), aura joué un rôle central. Aux États-Unis, *Life* naîtra sous l'impulsion de Henry Luce. Quatorze ans après avoir créé un nouveau modèle de magazine généraliste, *Time*, et une compagnie, Time Inc., pour le gérer en collaboration avec Britton Hadden, Luce lancera le nouveau titre en solitaire, ayant acquis une expérience considérable dans le domaine journalistique. Le 19 novembre 1936, en pleine crise économique, il installe avec *Life* le modèle du photojournalisme, ce que *Vu*, pourtant pionnier, n'avait pu faire, notamment à cause des limites qui furent assignées à Lucien Vogel, très engagé dans l'antifascisme²⁴. *Life* n'a pas tardé à

24 Voir notamment Sophie Kurkdjian, « L'engagement de l'éditeur de presse Lucien Vogel, de *Vu* à *Messidor* », dans *Journalisme et littérature dans la gauche des années 1930*, dir. Anne Mathieu et François Ouellet, Rennes, PUR, 2014, p. 43-54.

imposer son style, son format et son esthétique à l'industrie du magazine qui semblait stagnante à l'époque, lui permettant ainsi de connaître un rebond de popularité. Plus encore que les préfigurations européennes, le contenu de *Life* est essentiellement construit sur des images et sur leur disposition, le passage de la gravure à la photographie étant définitivement acquis. Il sera de *Life* comme il avait été du *Penny Magazine* et de *The Illustrated London News* : l'influence du modèle sera considérable pour une déclinaison mondialement élargie par rapport aux générations précédentes (de *Vu* à *Paris Match* pour la France).

En Allemagne, il s'est davantage agi d'une mutation interne au modèle, portée en premier chef par l'hebdomadaire *Berliner Illustrirte Zeitung*, le premier magazine d'actualité qui se soit converti à la photographie dans un paysage éditorial marqué par une logique pré-nationale, puisque ses concurrents, outre le vénérable *Illustrirte Zeitung* de Leipzig, étaient *Kölnische Illustrirte Zeitung* (Cologne, 1926), *Münchener Illustrirte Presse* (Munich, 1924), et le périodique très tôt antisémite et rapidement nazifié, *Illustrierter Beobachter* (Munich, 1926).

Au sortir de la seconde guerre mondiale, l'*Illustrirte Zeitung* aura disparu, *L'Illustration*, interdite de reparaitre pour cause de collaboration avec l'occupant, fusionnera avec *Le Monde illustré*, et deviendra *France illustration*, magazine qui vivotera jusqu'en 1955. Devenue une institution nationale britannique, seule *The Illustrated London News* témoignera pour un demi-siècle encore d'un style *vintage*.

Il n'est pas interdit de penser que, pendant un siècle, cette génération de magazines illustrés d'actualité aura eu une influence politique, sociale et esthétique sur ses lecteurs, dans la mesure où, surtout dans les premières décennies, l'offre d'images était on ne peut plus restreinte. Comme nous l'avons montré, elle s'est ensuite considérablement développée, notamment grâce à la couverture des conflits armés, celle des Expositions universelles, puis une production de suppléments thématiques accompagnant la progression de la société de consommation. La codification de la présentation proposée par le titre pionnier *The Illustrated London News*, très rarement contestée et largement imitée, aura créé un style commun qui aura mis longtemps à attirer l'attention des chercheurs. Moins prestigieuse que celle de la presse quotidienne à leurs yeux, et encore moins que celle du livre, l'histoire de la presse illustrée aura mis longtemps à trouver une légitimité²⁵. Elle pourrait trouver un second

25 On en trouve trace dans la monumentale synthèse proposée par *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle*, dir. Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

souffle avec les ressources aujourd'hui mises en ligne grâce à une générosité publique à laquelle échappent quelques intérêts privés. Si les titres que nous avons rapidement présentés sont relativement disponibles, nous avons indiqué que d'autres, qui ont sans aucun doute marqué la mémoire populaire par leur diffusion, attendent encore d'être plus que cités.

BIBLIOGRAPHIE

- BACOT Jean-Pierre, *La Presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005.
- , « 1848 et *L'Illustration*. La double naissance du reportage illustré et de la post-réception des gravures », dans *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, dir. Marie-Ève Therenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 185-194.
- BEURIER Joëlle, *Images et violence, 1914-1918. Quand « Le Miroir » racontait la Grande Guerre*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2007.
- ÉVENO Patrick, *Guerre et médias. De la Grande Guerre à aujourd'hui*, Futuroscope/Paris, Canopé/CLEMI, 2014.
- « *L'Illustration* ». *Un siècle de vie française*, cat. expo., musée Carnavalet, 27 janvier-26 avril 1987, dir. Krishnâ Renou, Paris, Musée Carnavalet, 1987.
- MARCHANDIAU Jean-Noël, « *L'Illustration* » (1843-1944). *Vie et mort d'un journal*, Toulouse, Privat, coll. « Bibliothèque historique Privat », 1987.
- MARTIN Michèle, *Images at War. Illustrated Periodicals and Constructed Nations*, Toronto/London, University of Toronto Press, 2006.
- MOTT Frank Luther, *A History of American Magazines. II. 1850-1865*, Harvard, Belknap Press of Harvard University Press, 1957.
- WEBER Wolfgang, *Johann Jakob Weber, der Begründer der illustrierten Presse in Deutschland [Johann Jakob Weber, le fondateur de la presse illustrée en Allemagne]*, Leipzig, Lehmann Verlag, 2003.
- WILSON Charles, *First with the News. The History of W. H. Smith, 1792-1972*, London, John Cape, 1985.

LES ILLUSTRATIONS EN ESPAGNE

Eliseo Trenc

LES MODÈLES ÉTRANGERS, *THE ILLUSTRATED LONDON NEWS* ET *L'ILLUSTRATION*

On admet généralement que ces deux revues sont à la fois le modèle et le précédent des *Illustrations* espagnoles. Au Royaume-Uni, *The Illustrated London News* est considérée comme l'une des nombreuses revues illustrées qui naissent dans les années 1840 (elle parut en 1842), même si on reconnaît que ce fut la première revue d'information hebdomadaire au monde¹. La revue qui, pour les historiens de la presse victorienne, marque réellement la naissance d'une presse fondée sur l'image et destinée à un public de masse est *The Penny Magazine*, qui parut en 1832 et dura jusqu'en 1845 et qui, en 1833, était tirée à environ 200 000 exemplaires. *The Penny Magazine*, comme son nom l'indique, ne valait qu'un penny et s'adressait à un public de classe moyenne ou populaire. Ce n'était pas exactement une revue d'information, mais son existence, comme celle des trois revues qui l'imitent et qui paraissent à partir de 1845, *The London Journal*, *Reynold's Miscellany* et *Cassell's Illustrated Family Paper*, toutes très illustrées et qui atteignaient un tirage de 450 000 exemplaires en 1855, explique l'impact de l'image dans la société victorienne.

Le jeune imprimeur Herbert Ingram, conseillé par le graveur Henry Vizetelly, décida de publier à Londres, où il venait d'arriver en 1842, une revue d'informations qui dépendrait totalement des illustrations, reproduites par le procédé de la xylographie. Ainsi, le 14 mai 1842 parut le premier numéro de *The Illustrated London News*, avec 16 pages et 32 gravures. La liste des thèmes traités par la revue est très intéressante, étant donné que dès ce premier numéro apparaissent les caractéristiques du futur modèle des *Illustrations* : l'universalité, le goût pour les catastrophes, les crimes, la chronique mondaine, la revue théâtrale et celle des livres ainsi que trois pages d'annonces commerciales. Son prix était de six pence, six fois plus cher que *The Penny Magazine*, ce qui

1 Christopher Hibbert, « *The Illustrated London News* ». *Social History of Victorian Britain*, London, Angus & Robertson, 1975.

destinait la nouvelle revue aux classes moyennes et supérieures. Des 26 000 exemplaires du premier numéro, on passa rapidement à 130 000 en 1851 et à 310 000 en 1863. Les revues d'information graphique, en plus du progrès considérable des arts graphiques au XIX^e siècle, doivent leur succès à toute une série de progrès techniques qui permirent aux nouvelles d'arriver de contrées lointaines en peu de temps, grâce aux bateaux à vapeur et au chemin de fer. Les nouvelles arrivaient à Londres en douze jours depuis New York et en un mois depuis l'Inde. Ces chiffres me paraissent intéressants à prendre en compte pour l'expansion des *Illustrations* espagnoles qui étaient destinées en un pourcentage non négligeable au marché hispano-américain, pour lequel la réduction considérable du temps de transmission des nouvelles était vitale.

50

L'existence de la presse illustrée ne dépend pas seulement du mode de reproduction de l'image, dans ce cas du développement de la gravure sur bois, inventée par Thomas Bewick bien avant. Il s'agit d'un phénomène social dérivé directement de la révolution industrielle et de l'existence d'un nouveau public qui provient des classes moyennes et qui veut acquérir l'éducation qu'il n'a pas reçue. Ces années du milieu du XIX^e siècle furent celles de la science, des nouvelles connaissances, d'une forte pensée critique qui provoquèrent des doutes multiples, qui ébranlèrent beaucoup de certitudes, particulièrement sur le terrain religieux². C'est pour cela qu'il y eut de la part des éditeurs de la presse victorienne un sens de l'obligation, une nécessité d'instruire, élément central du sérieux de la société, renforcé encore par la crise spirituelle et intellectuelle contemporaine. *The Illustrated London News* affirmait dans sa préface que ses illustrations constituaient le registre pictural de l'histoire du monde et qu'elles étaient capables de former l'esprit des hommes et de les élever au moyen des qualités permanentes de l'art : l'universalité, la vérité et la totalité. Le ton moral et d'éducation universelle qu'adopta la revue la dirigeait logiquement vers les respectables familles anglaises. La revue était bien vue par le clergé et les éditorialistes des journaux conservateurs appréciaient le fait qu'elle put être mise entre toutes les mains. Charles Knight décrit parfaitement la falsification de la vérité que supposait ce type de revue et la vision limitée du monde qu'elle présentait. Ce qu'il dit de *The Illustrated London News* pourrait s'appliquer à toutes les *Illustrations* espagnoles :

Les matériaux principaux les plus attrayants pour l'illustrateur de métier sont la Cour et la Mode ; les Cortèges Civiques et les Banquets ; les Manifestations Politiques et Religieuses dans des salles combles ; les Nouveautés Théâtrales ;

2 Walter E. Houghton, « Periodical Literature and the Articulate Classes », dans *The Victorian Periodical Press. Samplings and Soundings*, dir. Joanne Shattock et Michael Wolff, Leicester, Leicester University Press, 1982, p. 3-27.

les Festivals Musicaux ; les Courses de chevaux ; les Revues militaires ; les Lancements de navires – toutes les scènes, en somme, où une foule de gens importants et de gens respectables peuvent être vus ensemble, mais où il n'y ait jamais, si possible, une démonstration de pauvreté vulgaire³.

The Illustrated London News s'adapte à ce public de classe moyenne et supérieure, d'idéologie traditionaliste et conservatrice, en lui donnant une vision superficielle et conventionnelle de la société, ce qui assura son succès.

Quatre journalistes républicains libéraux créèrent *L'Illustration* en 1843, un an après la parution de *The Illustrated London News*. Alexandre Paulin assumait rapidement la direction et on peut dire qu'il rénova le journalisme en France en s'inspirant du modèle britannique, c'est-à-dire en recourant à la lecture de la presse étrangère, à l'envoi de correspondants de presse sur les lieux des événements, à la collaboration volontaire des lecteurs de la revue répartis dans le monde entier, à une nouvelle technique d'exposition des faits, et au classique recours aux agences (Havas en particulier). *L'Illustration* explore le terrain de la recherche des sources de l'information, ce qui sera la base du journalisme moderne. L'écrit est accompagné de vues, de plans, de dessins, phénomène qui ne se généralisera que dix ans plus tard. Comme son homologue britannique, *L'Illustration* française prétend à l'universalité. Politique, beaux-arts, musique, théâtre, bibliographie, mondanités se mélangent et l'accent est mis sur l'image, qui occupe plus de 50 % de la superficie de l'hebdomadaire. *L'Illustration* veut être également un large annuaire où tous les faits de l'histoire contemporaine seront contés et illustrés. Ainsi, la revue prétend être un miroir fidèle où viendra se refléter la vie de la société du XIX^e siècle. Mais, comme pour *The Illustrated London News*, il s'agit d'un reflet filtré par le bon goût, la moralité et la dignité. Tout au long de sa longue histoire (1843-1944), *L'Illustration* apparaît comme l'une des revues les plus caractéristiques de la bourgeoisie traditionnelle française, une revue modérée, sérieuse, patriotique. Très chère, la revue se vend essentiellement par abonnement et s'adresse à un public bourgeois qui lui est fidèle. De 1843 à 1855, son tirage passe de 15 000 à 24 000 exemplaires, chiffre considérable en France, bien que modeste et dix fois inférieur en moyenne à celui des revues illustrées anglaises, mais bien plus important que celui des *Illustrations* espagnoles, qui, elles, tirent entre 3 000 et 6 000 exemplaires.

3 Charles Knight, *Passages of a Working Life during Half a Century*, London, Bradbury & Evans, t. III, 1865, p. 246-247. « *The staple materials for the steady-going illustrator to work most attractively upon are, Court and Fashion; Civic Processions and Banquets; Political and Religious Demonstrations in crowded halls; Theatrical Novelties; Musical Meetings; Races; Reviews; Ship Launches – every scene, in short, where a crowd of great people and respectable people can be got together, but never, if possible, any exhibition of vulgar poverty.* »

Comme le dit Jean-Noël Marchandiau, *L'Illustration* au XIX^e siècle était un peu comme la télévision de nos jours, un message accepté sans contestation grâce à son pouvoir d'évocation⁴. La revue décrit, raconte l'événement avec la preuve évidente de l'image dessinée, mais sans analyse et surtout sans entrer dans des polémiques. Malgré son apolitisme déclaré, elle se situe néanmoins dans le camp de l'ordre par son lexique, la forme des images et les métaphores. L'idéologie véhiculée est conservatrice, les valeurs défendues sont celles de la bourgeoisie. La revue n'est pas seulement le reflet de la pensée de la bourgeoisie française, elle l'influence par le volume, la nature et la forme des informations qu'elle propage.

L'étude typologique des *Illustrations* espagnoles qui va suivre démontre le poids de ces deux grands modèles européens tant au niveau formel qu'à celui des contenus et de l'idéologie. Une des questions à résoudre est de voir dans quelle mesure l'adoption en Espagne, à partir de 1849, de modèles de presse illustrée adaptés à la société anglaise et française en pleine modernisation à cause de la révolution industrielle, ne modifiera pas, à la longue, ces modèles pour les adapter à une société espagnole différente, beaucoup moins développée.

TYPOLOGIE DES ILLUSTRATIONS

La présentation

Les *Illustrations* sont de grand format, le double des magazines antérieurs (*Almacenes, Museos y Semanarios Pintorescos*), de sensibilité romantique. Ce sont de grands in-4°, les tomes annuels, luxueusement reliés, comportent une couverture, souvent une composition allégorique généralement dessinée par un artiste célèbre. La première page est toujours ornée d'un frontispice, la plupart du temps une gravure qui fait allusion à l'universalité de la publication au moyen d'une représentation très compacte de plusieurs bâtiments célèbres du monde. Le texte est généralement divisé en trois colonnes verticales et les gravures occupent, pour des raisons d'impression, toujours les mêmes pages. Souvent, la double page centrale est réservée à une illustration artistique ou bien à la représentation d'un fait ou d'un événement particulièrement important. Le nombre de pages varie de huit à seize, mais en général il est de seize.

La distribution

Les *Illustrations* se vendent essentiellement par abonnement. Sur la première page, les prix sont détaillés selon la durée (un an, six mois, trois mois ou un mois) et le lieu (Madrid ou Barcelone, l'Espagne, l'étranger [Europe ou

4 Jean-Noël Marchandiau, « *L'Illustration* » (1843-1944). *Vie et mort d'un journal*, Toulouse, Privat, coll. « Bibliothèque historique Privat », 1987.

outré-mer]). Pour *La Ilustración Española y Americana*, en 1890 par exemple, les prix d'abonnement pour un an varient de 35 pesetas pour Madrid à 40 pesetas pour la province, 50 pesetas pour l'étranger, 60 pesetas pour l'Amérique et l'Asie. Ceci permet une fidélisation de la clientèle essentiellement bourgeoise, étant donné le prix élevé de l'abonnement, prohibitif pour les classes populaires. Une autre conséquence est la rituelle et incontournable reliure du tome annuel ou semestriel, qui transforme la revue d'information éphémère en un livre luxueux de consultation ou d'agrément, ce qui suppose, de la part du lecteur, une relation différente, plus déférente, vis-à-vis de la revue.

Une particularité de la diffusion des *Illustrations* espagnoles est le fait que les principales, celles que nous appellerons nationales, pour les différencier des régionales qui ne se diffusent qu'à un niveau local, s'adressent non seulement au marché national, mais aussi au marché hispano-américain. Ceci apparaît déjà dans le titre de deux d'entre elles, dans la plus importante, le modèle de référence des *Illustrations* en Espagne, *La Ilustración Española y Americana* de Madrid et dans *La Ilustración. Periódico semanal de literatura, artes, ciencias y viajes* de Luis Tasso, éditée à Barcelone à partir de 1880. Et l'existence d'un nombre important de lecteurs américains apparaît aussi dans le contenu même des *Illustrations* pleines de thèmes américains.

Place et méthode de reproduction de l'image

L'image occupe entre 33 % et 50 % de la superficie de la page. Ce pourcentage est plus élevé que pour les « magasins pittoresques ». Certaines des nombreuses *Illustrations* qui fleurirent sur le territoire espagnol ne répondent pas à ce critère, le pourcentage image/texte étant inférieur à 33 %. Il s'agit d'*Illustrations* marginales ou très spécifiques qui profitent du phénomène et de la mode des *Illustrations* pour usurper d'une certaine façon un titre auquel elles ne devraient pas prétendre, justement à cause du manque d'illustrations.

Une des caractéristiques fondamentales des *Illustrations* est la prééminence, comme méthode de la reproduction de l'image, de la gravure sur bois debout qui se fait, dans une première étape, à partir de dessins originaux, et dans une seconde étape, à partir de photographies que l'on arrive à reproduire directement sur le bois. D'autres procédés techniques destinés à augmenter les tirages apparaîtront, avec l'introduction de quelques lithographies et une timide apparition de la photogravure au cours des décennies 1880 et 1890, mais la xylographie restera prépondérante, même au début du xx^e siècle.

Genre et thématique

Comme leur nom l'indique, les *Illustrations* sont des revues illustrées, à la fois récréatives et culturelles. Dans tous les sous-titres, on trouve les mots

« sciences, art et littérature », avec en plus « industries et connaissances utiles » pour *La Ilustración Española y Americana* et « politique » pour *La Ilustración de Madrid*. Curieusement, ce qui devrait différencier une *Illustration* d'un « magazine », l'emphase sur l'actualité graphique qui apparaissait clairement dans le titre du modèle britannique, *The Illustrated London News*, disparaît des sous-titres des exemples espagnols. Cependant, c'est bien dans les *Illustrations* que se développera le reportage graphique d'actualité, mais il n'occupe qu'une partie de la revue, de laquelle ne disparaît pas le caractère instructif, encyclopédique, récréatif des revues antérieures, des magazines romantiques.

54

Le sommaire des *Illustrations* nationales présente une grande variété thématique, mais en même temps, il est le même pour toutes. Il nous indique qu'il s'agit de revues généralistes, universelles dans un sens géographique mais aussi thématique, avec l'encyclopédisme inhérent au courant positiviste du XIX^e siècle. C'est ici que nous pouvons essayer de séparer ce qui appartient à l'information et ce qui appartient à l'agrément et à l'instruction. L'actualité est généralement traitée dans les premières pages, ce qui indique son importance, dans une rubrique nommée, selon les *Illustrations*: « Chronique contemporaine », « Chronique générale », « Histoire de la semaine », « Panorama universel », « Murmures européens », « Échos », etc. À côté de termes sérieux (chronique, histoire), apparaissent des termes plus légers (murmures, échos), où peut s'infiltrer le récréatif. La description des images dans la rubrique « Nuestros grabados » [« Nos gravures »], ou « Grabados », vient remplir, quand il s'agit d'un reportage graphique, la part de l'information. L'actualité est présente aussi dans les portraits et les biographies qui sont, la plupart du temps, des nécrologies de personnages célèbres. Mais il y a des sections où l'information se mélange à l'instructif et au récréatif. Si le titre de quelques rubriques littéraires, « Les livres nouveaux », « Les livres reçus », renvoient à l'actualité, le titre d'autres rubriques, « Amena literatura » [« Littérature agréable »], « Album poétique », ne paraît pas faire explicitement référence à l'actualité. On peut dire la même chose en ce qui concerne le traitement de la science et de la technique, à la fois informatif et instructif par son caractère de vulgarisation. Le récit de voyages dans de lointaines contrées, surtout en Amérique latine et en Asie, en particulier aux Philippines pour des raisons évidentes, est très caractéristique de la mentalité encyclopédique, avide de connaissances, de la société du XIX^e siècle, genre très fréquent dans les *Illustrations* espagnoles et qui peut être considéré à la fois comme instructif et récréatif. Il y a d'importantes sections des *Illustrations* qui sont purement récréatives comme les jeux (hiéroglyphes, échecs) et surtout le feuilleton, qui continue à être présent dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Finalement, l'information et le commercial se mélangent dans les annonces qui occupent généralement les deux dernières pages et dans lesquelles augmente

petit à petit l'annonce iconique, dans un processus parallèle à celui de l'affiche, strictement contemporain.

En Espagne donc, les *Illustrations* ne sont pas uniquement des revues d'information graphique, elles ne le furent pas non plus en Angleterre, ni en France, et elles ne pouvaient pas l'être puisqu'elles découlaient directement des hebdomadaires pittoresques romantiques qui avaient habitué les lecteurs à un mélange instructif-récréatif qui perdurera dans les *Illustrations*.

Une autre spécificité des *Illustrations* est le mélange surprenant entre la tradition et la modernité, qui caractérise également la classe sociale à laquelle elles s'adressent, c'est-à-dire la bourgeoisie espagnole et hispano-américaine. À côté d'une profusion de gravures qui représentent les piliers de la société bourgeoise, l'Église, l'armée, la monarchie, l'institution familiale comme justification du pouvoir et de la nécessaire hiérarchie de la société, mais aussi l'absence du prolétariat misérable et des paysans, qui n'apparaissent que dans des scènes de charité qui, en réalité, mettent en valeur les riches catholiques caritatifs, apparaît un très fort intérêt pour le progrès scientifique, technique et industriel, c'est-à-dire la vision d'un monde qui change, qui se modernise. Un nouveau type de héros surgit, l'inventeur, l'ingénieur. Les ponts en fer, les locomotives à vapeur, les vaisseaux, les progrès de l'électricité envahissent les pages des *Illustrations*. De là vient aussi l'impact du Crystal Palace ou de la tour Eiffel comme symboles du progrès technique et les meilleurs exemples des énormes possibilités de l'architecture en fer.

L'ambition des éditeurs des *Illustrations* européennes de faire en sorte qu'elles demeurent comme un témoignage, une histoire de leur époque, grâce à l'utilisation de l'image, existe aussi chez les éditeurs des *Illustrations* espagnoles, qui aspirent à devenir des archives où se perpétueront les faits historiques. Aujourd'hui, nous savons que ces archives prétendument fidèles et universelles sont partiales et subjectives. Elles nous donnent une vision de la réalité historique conditionnée par l'idéologie bourgeoise qu'elles véhiculent et configurent en même temps.

LA DIFFUSION DES *ILLUSTRATIONS* EN ESPAGNE

La diffusion du journalisme graphique en Espagne au XIX^e siècle se réalise en deux étapes, comme dans le reste de l'Europe. La première (1834-1849) correspond aux publications encyclopédiques et pittoresques, lectures variées pour les familles où prédominent le paysagisme et ce modèle de la vulgarisation de l'anthropologie romantique que l'on appelle en Espagne le *costumbrismo*, quelque chose entre la scène de genre et le type, en suivant le modèle des « magasins » britanniques et français. La revue pionnière et modeste du genre,

Almacén Pintoresco o el Instructor, est éditée à Cadix en 1834-1835. Mais le genre se consolide à Madrid à partir de 1835 avec deux grandes revues très différentes. La première, *El Artista* (1835), est de meilleure qualité et plus chère, avec la prédominance de la lithographie, elle est donc élitiste et peu rentable, alors que la seconde, le *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), qui s'appuie sur le prix beaucoup plus économique de la xylographie qui permet de grands tirages, s'adresse à un public plus populaire et eut plus de succès. On assiste un peu plus tard au développement parallèle des nommés *Museos* à partir de 1838 à Barcelone (*El Museo de Familias*), et en 1843 à Madrid (*Museo de las Familias*).

56

Il y a ensuite une étape de transition entre 1841 et 1868 où le mot *universal*, qui figure dans le titre des plus importantes revues madrilènes de l'époque, *La Ilustración. Periódico Universal* (1849-1857) et *El Museo Universal* (1857-1869), semble signifier un projet de presse différent des « magasins pittoresques » qui cessent de paraître pratiquement vers 1868. On assiste alors à la définitive suprématie des *Illustrations* réalistes, ouvertes à l'actualité, qui luttèrent pour s'imposer depuis vingt ans. Il s'agit d'un changement significatif, car pour le journalisme graphique pendant la seconde moitié du XIX^e siècle en Espagne, le vieux est appelé *pittoresque* et le nouveau, *illustration*.

La seconde étape (1849-1921) correspond à une longue croissance de l'agressivité de l'information et de l'élargissement du marché, ce qui introduisit de façon massive des représentations de l'actualité politique, militaire, artistique, scientifique, technologique ou événementielle, dont la diffusion était tellement subordonnée aux progrès des techniques de reproduction en série de l'image que la xylographie dut céder la place au début du XX^e siècle à la photogravure. C'est l'âge d'or des *Illustrations*, qui dure jusqu'à la dernière décennie du siècle. Sa décadence commence en 1891 avec la parution de *Blanco y Negro*⁵, hebdomadaire qui inaugure une conception plus habile et variée du journalisme graphique, perfectionnée ensuite par *Nuevo Mundo*, puis *Mundo Gráfico*, qui emploient du papier couché, la photographie, la trichromie et une impression luxueuse afin de développer un goût moderne et de provoquer auprès du public une nouvelle sensation de rupture entre le neuf et l'ancien. L'ancien, ce sont maintenant, au début du XX^e siècle, les *Illustrations*, qui par leur fidélité à la xylographie et à cette image tramée si caractéristique, semblent démodées. Le cycle des *Illustrations* espagnoles fut plus court que celui de leurs homologues européennes, il commença six ans après *The Illustrated London News* et s'acheva dans les années 1920, vingt ans avant la fin de *L'Illustration* française.

5 *Le Projet national de « Blanco y Negro », 1891-1917*, dir. Danièle Bussy Genevois, Saint-Denis, université Paris VIII, coll. « Travaux et documents », 2001.

La diffusion des *Illustrations* en Espagne est centrifuge, avec un foyer initial à Madrid et d'autres, secondaires, mais ayant une personnalité propre à la périphérie méditerranéenne, dans des villes dotées d'une grande vitalité économique et culturelle comme Barcelone, Valence et Malaga. Malgré quelques apparitions anecdotiques du terme *illustration* dans un éphémère périodique madrilène de deux pages de 1845, *La Ilustración Española. Periódico de ciencias, literatura, bellas artes y modas*, dans un périodique de Malaga de 1846 qui se revendique toujours *pittoresque*, la *Revista Pintoresca de Ilustración y Recreo*, et dans une curieuse *La Ilustración. Periódico de los sastres* [*L'illustration. Périodique des tailleurs*], qui paraît à Barcelone en 1848, la première illustration nationale digne de ce nom fut *La Ilustración. Periódico universal*, fondée à Madrid en 1849 par Fernández de los Ríos. Pendant vingt ans, les *Illustrations* eurent du mal à s'acclimater en Espagne, à l'exception des années de la campagne d'Afrique (1859-1860) et de la guerre d'Italie, qui provoquèrent des avancées techniques afin de couvrir de façon adéquate l'information graphique des combats. Ceci est visible dans la seule et moderne *Illustration* nationale de cette époque, qui fut *El Museo Universal* édité par Gaspar y Roig à Madrid. Sa disparition en 1869 provoqua la parution de *La Ilustración de Madrid* et surtout celle, la même année 1869, de la revue qui domina le marché pendant quelques années, *La Ilustración Española y Americana* fondée toujours à Madrid par Abelardo de Carlos⁶. À partir de 1880, la prospérité économique de Barcelone engendra l'apparition des uniques *Illustrations* qui, par leur capacité d'innovation et par la perfection et l'originalité de leurs gravures, furent capables de concurrencer *La Ilustración Española y Americana*. Ce furent *La Ilustración* de l'éditeur Luis Tasso, *La Ilustració Catalana*, *La Ilustración Artística*, et *La Ilustración Ibérica*. Ce fut le moment de l'apogée des *Illustrations* en Espagne avec à la fois une généralisation géographique des revues illustrées et une spécialisation thématique : il y eut des illustrations religieuses, républicaines, enfantines et éducatives, féminines et de mode, taumachiques, sportives, musicales, militaires, comme l'indique le corpus publié dans l'appendice, mais elles n'ont d'illustration que le nom, étant donné qu'elles ne répondent pas à la typologie des grandes *Illustrations* généralistes. En fait, pour ces revues spécialisées, il semble qu'il y ait une confusion entre illustration et revue illustrée, et elles usurpent au fond leur titre, profitant ainsi du phénomène de mode des *Illustrations*.

6 Sur ce titre, voir la contribution suivante par Sarah Al-Matary.

BIBLIOGRAPHIE

ANDERSON Patricia, *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

BASTIDA DE LA CALLE Maria Dolores, « El periodismo ilustrado: del dibujo a la fotografía », *A distancia* (Madrid), janvier 1991, p. 100-106.

CAZOTTES Gisèle, *La Presse périodique madrilène entre 1871 et 1885*, Montpellier, Publications de l'université Paul Valéry, 1982.

COVO Jacqueline, « Une revue littéraire au XIX^e siècle : *La Ilustración mexicana* (1851-1855) », dans *Typologie de la presse hispanique*, dir. Danièle Bussy Genevois, Rennes, PUR, coll. « Étude sur les mondes hispanophones », 1986, p. 61-67.

FOX Celina, « The Development of Social Reportage in English Periodical Illustration during the 1840s and Early 1850s », *Past and Present*, n° 74, février 1977, p. 90-111.

GOMEZ APARICIO Juan, *Historia del periodismo español desde la « Gaceta de Madrid » (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*, Madrid, Ed. Nacional, 1967.

HIBBERT Christopher, « *The Illustrated London News* ». *Social History of Victorian Britain*, London, Angus & Robertson, 1975.

HOUGHTON Walter E., « Periodical Literature and the Articulate Classes », dans *The Victorian Periodical Press. Samplings and Soundings*, dir. Joanne Shattock et Michael Wolff, Leicester, Leicester University Press, 1982, p. 3-27.

KNIGHT Charles, *Passages of a Working Life during Half a Century*, London, Bradbury & Evans, 1864-1865, 3 vols.

LÓPEZ NÚÑEZ Juan, « *La Ilustración Española y Americana*. Don Abelardo de Carlos y su obra », dans *Románticos y bohemios*, Madrid, Ibero-Americana de Publs./C.I.A.P., 1929, p. 137-141.

MARCHANDIAU Jean-Noël, « *L'Illustration* » (1843-1944). *Vie et mort d'un journal*, Toulouse, Privat, coll. « Bibliothèque historique Privat », 1987.

PAEZ RIOS Elena, « *El Museo Universal* » (Madrid, 1857-1869), Madrid, C.S.I.C., 1952.

PALENQUE Marta, *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español. « La Ilustración Española y Americana » (1869-1905)*, Sevilla, Alfar, 1990.

La Prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones (1850-1920), dir. Eliseo Trenc et Jean-François Botrel, Montpellier, Publications de l'université Paul Valéry, 1996.

Le Projet national de « Blanco y Negro », 1891-1917, dir. Danièle Bussy Genevois, Saint-Denis, université Paris VIII, coll. « Travaux et documents », 2001.

RAICHVARG Daniel et JACQUES Jean, *Savants et ignorants. Une histoire de la vulgarisation des sciences*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

ROBERTS Helene E., « Exhibition & Review: the Periodical Press and the Victorian Art Exhibition System », dans *The Victorian Periodical Press. Samplings and Soundings*, dir. Joanne Shattock et Michael Wolff, Leicester, Leicester University Press, 1982, p. 79-107.

SEOANE María Cruz, *Historia del periodismo en España. II. El siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

ZAVALA Iris, *Románticos y socialistas. Prensa española del XIX*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

APPENDICE⁷

Liste des *Illustrations* (1845-1927)

Ilustración Española (La). *Periódico de ciencias, literatura, bellas artes y modas*, Madrid, 1845.

Ilustración (La). *Periódico de los sastres*, Barcelona, 1848.

Ilustración (La). *Periódico universal*, Madrid, 1849.

Ilustración de los Niños (La). *Publicación pintoresca*, Madrid, 1849.

Ilustración Valenciana (La). *Revista de intereses materiales, ciencias, artes y literaturas*, Valencia, 1856.

Museo Universal (El). *Periódico de ciencias, literatura, artes, industrias y conocimientos útiles*, Madrid, 1857.

Ilustración Barcelonesa (La). *Periódico quincenal*, Barcelona, 1858.

Ilustración (La), Barcelona, 1859.

Ilustración Filipina (La). *Periódico quincenal*, Manila, 1859.

Ilustración (La), Málaga, 1860.

Globo Ilustrado (El), Madrid, 1866.

Ilustración Infantil (La), Madrid, 1866.

Panorama (El). *Periódico ilustrado*, Valencia, 1867.

Siglo Ilustrado (El), Madrid, 1867.

Ilustración Popular (La). *Semanario de literatura, artes, historia, etc.*, Madrid, 1868.

Ilustración de Madrid (La). *Revista de política, ciencias, artes y literatura*, Madrid, 1869.

Ilustración Española y Americana (La). *Museo universal. Periódico de ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles*, Madrid, 1869.

Ilustración Popular Económica (La), Valencia, 1869.

Moda Elegante Ilustrada (La), Madrid, 1870.

Ilustración Republicana Federal (La), Madrid, 1871.

Ilustración Popular (La), Madrid, 1872.

Ilustración de la Mujer (La). *Revista quincenal*, Madrid, 1873.

7 Cet appendice est copié sur celui, plus complet car comprenant les magasins et musées antérieurs, donné par Cecilio Alonso à la fin de sa contribution : « Difusión de las *Ilustraciones* en España », dans *La Prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones (1850-1920)*, dir. Eliseo Trenc et Jean-François Botrel, Montpellier, Publications de l'université Paul Valéry, 1996, p. 49-54.

- Ilustración Universal (La)*, Madrid, 1874.
- Ilustración Católica (La)*, Madrid, 1877.
- Ilustración de la Infancia (La)*. *Revista tipo-autógrafa de educación y recreo*, Madrid, 1877.
- Ilustración de Oriente (La)*. *Revista semanal*, Manila, 1877.
- Ilustración de los Niños*. *Revista de instrucción moral y recreo*, Madrid, 1878.
- Ilustración Popular (La)*. *Revista científica, literaria y de intereses materiales*, Alicante, 1878.
- Ilustración Venatoria (La)*. *Periódico de caza y pesca*, Madrid, 1878.
- Ilustración Andaluza (La)*, Málaga, 1879.
- Ilustración Gallega y Asturiana* (en 1882, *Ilustración Cantábrica*), Madrid, 1879.
- Ilustración (La)*. *Periódico semanal de literatura, artes, ciencias y viages*, Barcelona, 1880.
- Ilustración Andaluza (La)*, Cádiz, 1880.
- Ilustració Catalana (La)*. *Periòdich desenal, artístich, literari y científich*, Barcelona, 1880 (2ª época, Barcelona, 1903).
- Ilustración Militar*. *Periódico semanal de literatura, artes, ciencias y viages*, Madrid, 1880.
- Ilustración Cómica*, Madrid, 1881.
- Ilustración Artística*. *Periódico semanal de literatura, artes y ciencias*, Barcelona, 1882.
- Ilustración Cómica (La)*. *Periódico semanal*, Barcelona, 1882.
- Ilustración de Canarias (La)*. *Revista quincenal*, Santa Cruz de Tenerife, 1882.
- Ilustración Nacional*, Madrid, 1882.
- Lidia (La)*. *Revista taurina ilustrada*, Madrid, 1882.
- Semanario de las Familias*. *Revista ilustrada*, Madrid, 1882.
- Ilustración de la Mujer (La)*, Barcelona, 1883.
- Ilustración Ibérica (La)*. *Semanario científico, literario y artístico*, Barcelona, 1883.
- Ilustración Musical (La)*. *Periódico semanal ilustrado*, Barcelona, 1883.
- Ilustración Obrera (La)*. *Revista mensual*, Tarragona, 1883.
- Ilustración Valenciana (La)*, Valencia, 1883.
- Ilustración Artístico-teatral (La)*, Madrid, 1884.
- Ilustración de España (La)*. *Periódico ilustrado semanal*, Madrid, 1884.
- Ilustración Sabadellense (La)*, Sabadell, 1884.
- Ilustración Taurómaca (La)*, Madrid, 1884.
- Ilustración Cubana (La)*. *Revista decenal*, Barcelona, 1885.
- Ilustración de Álava (La)*, Vitoria, 1885.
- Ilustración de Logroño (La)*. *Ciencias, artes, letras*, Logroño, 1886.
- Ilustración Gimnástica (La)*, Bilbao, 1886.
- Ilustración non plus ultra (La)*. *Revista semanal ilustrada*, Barcelona, 1886.
- Universo Ilustrado (El)*. *Revista semanal*, Barcelona, 1886.

Ilustración Madrileña (La). Revista científica, literaria, artística y política. Bellas artes, monumentos, vistas, retratos, viajes, actualidades, teatros, Madrid, 1887.

Mundo de los Niños (El). Ilustración infantil decenal, Madrid, 1887.

Ilustración Musical Hispano-americana, Barcelona, 1888.

Semana Popular Ilustrada, Barcelona, 1890.

Ilustración Filipina. Semanario ilustrado, Manila, 1891.

Ilustración de Cuba (La), La Habana, 1892.

Ilustración Moderna (La), Barcelona, 1892.

Velada (La). Semanario ilustrado, Barcelona, 1892.

Ilustración Postal (La). Revista internacional, Madrid, 1894.

Ilustración Militar. Ejército y armada, Madrid, 1896.

Álbum Salón. Primera ilustración en color, Barcelona, 1897.

Ilustración Católica (La). Revista de literatura, Madrid, 1897.

Ilustración Científica, Industrial y Mercantil, Barcelona, 1897.

Ilustración del Pueblo (La). Revista decenal, Madrid, 1897.

Ilustración Popular (La), Madrid, 1897.

Ilustració Llevantina (La). Revista, Barcelona, 1900.

Ilustración Levantina. Revista semanal de literatura, ciencias y artes, Alicante, 1901.

Ilustración Manchega (La). Revista mensual ilustrada con vistas fotográficas de la Mancha, Alcázar de San Juan, 1904.

Ilustración del Clero. Revista quincenal, Madrid, 1907.

Globo (El). Ilustración mundial, Madrid, 1914.

Lidia (La). Ilustración taurina semanal, Madrid, 1914.

Ilustración. Revista iberoamericana, Madrid, 1917.

Ilustración (La). Revista de España, América y Filipinas, Madrid, 1922.

Ilustración Moderna Ibero-americana, Madrid, 1927.

Ilustraciones. Revista mensual valenciana, Valencia, 1927.

LA PUBLICITÉ DANS LA PREMIÈRE
ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA (1869-1884) :
UN OBSERVATOIRE PRIVILÉGIÉ DES TRANSFERTS
INTERNATIONAUX

Sarah Al-Matary

*La Ilustración Española y Americana*¹, revue généraliste inspirée de *L'Illustration* française, et publiée à Madrid entre décembre 1869 et décembre 1921, reflète parfaitement les dynamiques internationales à l'œuvre dans la presse culturelle de la Restauration. C'est à ce titre qu'elle a fait l'objet d'un vaste programme de recherches sur la réception de l'étranger dans la presse espagnole². Le corpus avait l'avantage d'être numérisé et accessible en ligne³, ce qui facilitait la coordination d'une équipe européenne de chercheurs. En à peine deux ans (2010-2012), une dizaine de spécialistes ont ainsi constitué une base de données, permettant de systématiser l'approche de la présence étrangère dans *La Ilustración Española y Americana*. Ce formidable outil n'est pas sans failles : l'indexation est tributaire des fragilités individuelles – inadvertances dues à un travail répétitif, choix subjectifs ; le moteur de recherche n'est pas assez performant pour fournir les données quantitatives nécessaires à l'évaluation statistique de la représentation de l'étranger ; enfin, faute de moyens, la base actuellement hébergée par l'université de Lérida n'a pu être mise à la disposition du public.

En dépit de ces faiblesses, le travail de catalogage raisonné de *La Ilustración Española y Americana* a ouvert de nouvelles perspectives, optimisant les études

- 1 Désormais abrégé en *LIEA*. Sauf mention contraire, les citations à venir sont extraites de la revue. Elles sont traduites par nos soins.
- 2 Voir <http://www.prensaytraduccion.udl.cat>. L'étude de *LIEA* s'inscrit dans le programme FFI 2009-09561 du Ministerio de Ciencia e Innovación, porté par Marta Giné Janer (université de Lérida).
- 3 *LIEA* est consultable sur le site de la Biblioteca Nacional de España (<http://hemerotecadigital.bne.es>) ou le portail Cervantes virtual (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ilustracion-espanola-y-americana>).

d'ensemble comme les analyses de détail⁴. Il a notamment permis d'envisager à nouveaux frais l'espace consacré à la publicité dans les revues culturelles : *La Ilustración Española y Americana* se situe en effet entre le journal, où la publicité est tournée vers les masses, et la revue d'avant-garde, où celle-ci occupe une place restreinte, sinon nulle. Quoiqu'elle se concentre sur des objets artistiques et littéraires, *La Ilustración Española y Americana* ne peut échapper à la publicité, puisqu'elle prétend décrire l'« actualité », propager les découvertes « industrie[lles] et [les] connaissances utiles »⁵. Or la frontière entre l'industrie, les innovations scientifiques et la publicité est des plus poreuses pendant le second XIX^e siècle⁶. L'émergence et le développement de la publicité à cette période confirment non seulement l'insertion de la presse d'information dans une industrie fondée sur l'échange marchand, mais encore sa participation à une « internationale »⁷ capitaliste fondée sur des transferts incessants. Les innovations qui bouleversent alors le quotidien transforment les modes de consommation : l'hygiénisme booste la démographie, la population s'urbanise, la production industrielle s'intensifie (à partir des années 1830, la vapeur favorise en effet le travail à la chaîne), les moyens de transport et de communication accélèrent les circulations. Autant d'avancées qui entraînent une révision des anciennes stratégies de vente.

FAIRE DE LA REVUE UN PRODUIT

Pour soutenir la concurrence des autres périodiques (en particulier des revues illustrées françaises), le directeur de *La Ilustración Española y Americana*, Abelardo de Carlos y Almansa (1822-1884) déploie une véritable machine publicitaire s'appuyant sur des supports inspirés de l'étranger, des annonceurs et un public internationaux. Il fait de la revue un produit susceptible d'imposer

4 Le volume *La Recepción de la cultura extranjera en « La Ilustración Española y Americana » (1869-1905)*, dirigé par Marta Giné, Marta Palenque et José M^e Goñi (Bern, Peter Lang, 2013), témoigne de la variété des perspectives ouvertes. Les lignes qui suivent présentent une version remaniée de notre contribution à cet ouvrage, « Internacionalizarse para sostener la competencia. Cómo surge la publicidad en *La Ilustración Española y Americana* (1869-1883) », p. 553-565.

5 En témoignent les différents sous-titres qu'elle arbore : *La Ilustración Española y Americana. Museo universal. Periódico de ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles. Periódico especial de bellas artes, literatura y actualidades* (1879) ; *Revista de bellas artes, literatura y actualidades* (1899).

6 Cette porosité est manifeste dans les tableaux qui, à partir de septembre 1875, énumèrent les produits primés dans les Expositions internationales. Ces tableaux n'appartiennent pas strictement à la rubrique publicitaire : comme pour souligner qu'ils ont une vocation informative, à l'instar des articles de la revue, ils sont placés à la frontière entre le contenu proprement rédactionnel et le contenu publicitaire.

7 La formule donne son titre à un ouvrage d'Armand Mattelart paru en 1989 aux éditions de La Découverte.

sa marque. Ainsi, avant 1870, l'entreprise éditoriale ne promeut qu'elle-même, en quatrième de couverture ou au moyen de prospectus et d'almanachs. Cette autopromotion ne coûte rien ; mais elle mange de l'espace sans apporter de bénéfices financiers⁸. Les contenus publicitaires introduits dans *La Ilustración Española y Americana* entre 1870 et 1881, date à laquelle A. de Carlos confie l'organe à son fils, contribueront au contraire à étendre le public de la revue, et à en faire l'une des principales entreprises éditoriales de l'Espagne du XIX^e siècle. Ce bimensuel prisé pour la qualité de ses gravures à la plume devient progressivement hebdomadaire. Une large diffusion par abonnement lui assure un marché qui couvre les colonies espagnoles et divers pays européens, comme le Portugal. En 1886, alors qu'il tire entre 25 et 35 000 exemplaires par semaine, seule le surpasse, avec un capital de 2 500 000 pesetas, la maison Heinrich et C^{ie}, laquelle édite à Barcelone la collection « Biblioteca Arte y Letras ». Sans les gains attribuables à la publicité, on peut supposer que *La Ilustración Española y Americana* aurait été incapable de « doubler son capital », ainsi que ce fut le cas entre 1877 y 1890⁹. D'ailleurs, à l'inverse de ce qui s'observe dans d'autres revues, le prix de son abonnement annuel ne baisse pas après l'introduction de la publicité ; entre mai 1870 et mai 1871, il passe de 25 à 30 pesetas¹⁰ – augmentation qui s'explique par l'accroissement conjoint de la fréquence de publication et du tirage.

A. de Carlos se familiarise avec les logiques publicitaires avant d'acquérir *La Ilustración Española y Americana* ; il possède une autre revue, *La Moda Elegante e Ilustrada*, et entrevoit les bénéfices que promet la presse féminine à qui saura exploiter la porosité existant entre les secteurs de la mode et de la publicité. Il substitue donc au modèle commercial fondé sur la relation directe avec les clients (une économie de proximité s'appuyant encore largement sur le porte à porte) un modèle industriel où la publicité occupe une place centrale. Si, malgré son succès, *La Moda Elegante* ne parvient pas à attirer les annonceurs en masse, *La Ilustración Española y Americana* se révèle être un support bien plus efficace. La publicité y fait son apparition le 25 mai 1870 (l'année où est fondée à Barcelone la première agence publicitaire espagnole), sous la forme de quatre

8 Sur l'autopromotion, voir Benoît Lenoble, *Le Journal au temps du réclamisme. Presse, publicité et culture de masse en France, 1863-1930*, thèse de doctorat, dir. Dominique Kalifa, université Paris I, 2007.

9 Ces chiffres sont indiqués par Jean-François Botrel (« A. de Carlos y *La Ilustración Española y Americana*. El empresario y la empresa », dans *La Prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones (1850-1920)*, dir. Eliseo Trenc et Jean-François Botrel, Montpellier, Publications de l'université Paul Valéry, 1996, p. 93-95).

10 Tarifs madrilènes (dans les provinces, le prix passe de 28 à 35 pesetas ; à l'étranger, de 35 à 40 pesetas).

textes fondus dans l'ensemble : ils se répartissent en effet sur deux colonnes séparées par une gravure renvoyant à un article inséré dans le corps de la revue.

Les annonces de *La Ilustración Española y Americana* s'adressent autant à des particuliers (appareils pour fabriquer des boissons gazeuses, petits siphons) qu'à des professionnels (moulins à vapeur), à des hommes (équipement industriel, cigares) qu'à des femmes (cosmétiques et médicaments destinés aux enfants en bas âge ou à alléger les maux du « sexe faible » constituent l'essentiel des produits promus). Les marchandises les plus prosaïques (prothèses, purgatifs) y côtoient les articles de luxe – nombre d'annonceurs se flattent de fournir les cours européennes. « [T]outes les familles royales et la noblesse d'Europe » utiliseraient ainsi « L'Eau circassienne » ; quant au « Lait divin, également nommé Huile de Perse », il aurait été adopté par « S. M. le Shah et toute la Noblesse »¹¹. Dans les pages de *La Ilustración Española y Americana*, les produits domestiques d'usage quotidien (torchons, machines à coudre) jouxtent les biens culturels (livres, partitions, instruments de musique), que seules promouvaient certaines revues artistiques et littéraires. Cette double postulation ne se concilie pas sans artifice. La transition entre les contenus intellectuels et les contenus publicitaires est favorisée par une série de procédés, dont témoigne une lettre attribuée à Alexandre Dumas, où le « célèbre écrivain » avouerait avoir donné le « nom de Monte-Cristo à un liquide dont la vertu merveilleuse lui [a] permis d'obtenir la guérison complète d'une maladie de peau, mais aussi la régénération de l'ensemble de sa chevelure »¹². Bien qu'elle consacre un espace significatif à la publicité (entre une demi-planche et trois planches pour la période étudiée), *La Ilustración Española y Americana* se rapproche de revues plus élitistes : les produits comestibles représentés dans la presse quotidienne n'y ont pas droit de cité. En dehors de certains aliments au statut particulier, tels que le chocolat, qui passe alors pour un médicament – comme en témoigne à partir de février 1877 le succès du chocolat purgatif Desbrière –, seuls apparaissent, au moment des fêtes, quelques mets choisis¹³.

Avec la « Chronique » qui ouvre la revue, la publicité compte parmi les rares rubriques à bénéficier d'une place fixe : généralement située en fin de cahier,

11 *LIEA*, n° 1, 8 janvier 1883, p. 15 : « [el Agua circasiana es] la única usada por todas las familias reales y la nobleza de Europa » ; *LIEA*, n° 2, 15 janvier 1883, p. 40 : « [la Leche divina, también llamada Oleo de Persia, ha sido adoptada] por S. M. el Shah y toda la Nobleza ».

12 *LIEA*, n° 46, 8 décembre 1873, p. 752 : « Alejandro Dumas, el célebre escritor [hubiera dado el] nombre de EAU DE MONTE-CRISTO a cierto líquido cuya virtud maravillosa le había proporcionado la curación completa de una enfermedad cutánea, y además la reproducción de todos sus cabellos ».

13 « Chocolate Desbrière, purgativo de magnesia », à partir du supplément du n° 7, 22 février 1877, p. 186 ; « Terrines et pâtés de foie gras de Strasbourg y de Belfort, maison Fastier, Ritti sucesseurs » : *LIEA*, n° 40, 24 octobre 1873, p. 656 ; « Champagne Théophile Roederer & C^{ie} », *LIEA*, n° 3, 22 janvier 1883, p. 55.

comme dans la presse française, cette rubrique est facilement identifiable par sa position conclusive et une typographie qui lui confère une forte identité visuelle, quand bien même elle ne figurerait pas sous le titre « Annonces » (titre qui apparaît et disparaît de manière arbitraire au long de la période envisagée) : à mesure que se multiplient les annonces, le nombre de colonnes – limité à trois pour les articles – prolifère. Le graphisme contribue également à distinguer la rubrique publicitaire : souvent figuratives et peu détaillées, les illustrations qu'elle inclut détonnent par leur caractère fruste¹⁴.

L'intégration de la publicité dans *La Ilustración Española y Americana* se fait graduellement ; elle n'est pas encore stabilisée trois ans après son apparition¹⁵. Ce n'est qu'à partir du 24 octobre 1873 que l'espace commercial est administré de façon plus rationnelle. Figure alors le prix d'insertion de chaque type d'annonce : « un franc la ligne » pour une publicité courante ; la publicité rédactionnelle (notamment ce qu'on nomme aujourd'hui les petites annonces) bénéficierait quant à elle de « prix conventionnels »¹⁶. La modernisation de l'espace publicitaire passera par la réduction des formes anciennes et la mise en exergue des marques commerciales.

À l'aube de l'industrie publicitaire, on promeut moins des produits singuliers que des gammes de produits, surtout dans l'industrie pharmaco-cosmétique et le textile, où sont valorisées les matières premières récemment découvertes, comme le quinquina (également nommé quina) ou le phénol, qui entrent dans la fabrication des cosmétiques, des médicaments et des alcools – les vins de quina ou de coca plaisent alors autant que les vins ferrugineux. Le développement des marques s'articule à l'optimisation de la production industrielle, qui a accru la concurrence. Dans un contexte où les fabricants livrent bien souvent aux grossistes une marchandise sans étiquette, sans marque – ce qui laissait lesdits grossistes « libres de les commercialiser à leur guise, avec ou sans marque, mais comme des produits présentant leur sceau » –, il devient nécessaire d'« assigner les produits à une marque, pour les différencier entre eux, et donner à connaître la marque en question »¹⁷. Cette mutation donne lieu à des litiges qu'évoque *La Ilustración Española y Americana* : le numéro du 22 mars 1874 apprend que le grand parfumeur français Coudray a porté plainte contre deux commerçants,

14 Les revues avant-gardistes qui incluaient de la publicité commandaient souvent à des artistes de les illustrer. Voir Andrew Thacker, « Les goûts modernes : la culture publicitaire visuelle et verbale dans les revues modernistes », dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, p. 377.

15 Ainsi, la rubrique « Annonces », mise en relief le 16 mars 1873 par deux icônes figurant un index appelant l'attention du lecteur (p. 176), n'est pas reprise dans les numéros suivants.

16 La chose est indiquée sans plus de détails le 24 octobre 1873, p. 656.

17 Miguel Ángel Pérez Ruiz, *La Publicidad en España. Anunciantes, agencias y medios (1850-1950)*, Madrid, Fragua, 2001, p. 17-19.

Luis Monpela et sa veuve, pour avoir utilisé frauduleusement sa marque, déposée depuis 1872 au Tribunal de commerce de Paris. Les Monpela ont été condamnés à « une amende de 50 à 3 000 francs » et/ou à une peine de « prison [allant] de trois mois à trois ans »¹⁸ ; leurs contrefaçons ont été confisquées, puis détruites. C'est Coudray lui-même qui a décidé de placer ce long avis en tête des pages publicitaires de *La Ilustración Española y Americana*, où sont promues nombre de ses créations. Ce type de communiqué sert en effet indirectement la promotion des marques : l'article « du danger des contrefaçons » publié le 28 février 1883¹⁹ cache ainsi une annonce en faveur du fer Bravais.

68

L'identité du fabriquant, chaque fois plus visible, l'emporte sur celle du produit, à rebours de ce que l'on observait jusqu'au début des années 1880. Ainsi, il faut attendre le 15 octobre 1883 pour découvrir que « La juventá » est rattachée à la maison Baldini²⁰ ; auparavant, seule figurait une adresse parisienne... La valeur d'un produit étant de plus en plus conditionnée par son authenticité, la publicité reproduit cachets, signatures, étiquettes, contenants, et développe une rhétorique du vrai. Botot, Chassaing ou Braithwaite demandent qu'on exige leur signature ; Boyer expose quant à lui l'étiquette de son Eau de mélisse des carmélites, afin de lutter contre les imitations²¹ ; le sceau de garantie, la mention *privilegio* ou le sigle S.G.D.G., abréviation de « sans garantie du gouvernement », mention légale dégageant depuis 1844 l'État de toute responsabilité concernant le dispositif breveté, sont censés faire foi. Mais, en plein triomphe des marques, perdurent les annonces qui renvoient aux distributeurs – très souvent des points de vente à Madrid et dans les autres grandes villes péninsulaires ou américaines –, lesquels se chargent de diffuser les produits étrangers. L'administration de *La Ilustración Española y Americana* elle-même distribue des produits français : elle livre jusqu'en province l'Eau des Fées et l'Orizaline vendues dans ses bureaux pour 7,50 pesetas²².

18 « Falsificación de la marca de fábrica del Agua divina de Coudray. Inserciones legales y judiciarias », *LIEA*, n° 11, 22 mars 1874, p. 176 : « una multa de 50 a 3 000 francos [y/o] una prisión de tres meses a tres años ».

19 « Las falsificaciones peligrosas », *LIEA*, n° 8, 28 février 1883, p. 135.

20 « La belleza por la higiene », *LIEA*, n° 38, 15 octobre 1883, p. 224 ; « La juventá », *LIEA*, n° 9, 8 mars 1883, p. 151.

21 *LIEA*, n° 11, 22 mars 1878, p. 199.

22 *LIEA*, n° 29, 1^{er} août 1873, p. 480 : « se hallan de venta en la Administración de la Moda Elegante Ilustrada, Carretas, 12, principal. Se remiten a provincias ».

Dans les mois où la publicité est introduite au sein de *La Ilustración Española y Americana*, une livraison se distingue : bien qu'il ne comporte pas d'annonces, le numéro du 5 août 1870 consacre un article à la publicité. José Selgas y dénonce la « crédulité » de ceux qui se laissent séduire par le « faux paradis » que promettent les annonces : spécialement les femmes, qui seraient asservies à la consommation. L'auteur exclut de son jugement les « annonces rationnelles » favorisant « le commerce convenable et la véritable industrie »²³. Ce qu'il condamne, c'est le charlatanisme, que met au jour une certaine rhétorique (slogans, ponctuation expressive, valorisation d'une supposée origine étrangère). Pour autant, sous des dehors scientifiques, bien des annonces publiées dans *La Ilustración Española y Americana* relèvent de la publicité mensongère, et recourent à ces artifices pragmatiques. La plupart concernent les médicaments : peu coûteux, ils sont fabriqués en masse et généreusement promus, car ils permettent d'importantes marges, directement réinvesties dans la publicité.

Cette période d'imprégnation se signale par la parfaite intégration de la publicité aux autres rubriques. Par leur caractère descriptif, les annonces rédactionnelles, alors majoritaires, se confondent presque avec les articles de la revue. Le « Courrier de la mode de Paris » [« Correo de la moda de París »] constitue ainsi une forme intermédiaire entre la publicité et la chronique où, avant 1870, on annonçait et décrivait fêtes, concours et réunions mondaines. Certaines annonces prennent l'apparence d'articles informés ; mais les données présentées comme objectives y servent une stratégie commerciale. Dans « Depuis quelle époque emploie-t-on le fer en médecine ? », l'argumentaire pseudo-historique bénéficie par exemple aux « gouttes concentrées » de la marque Bravais²⁴. Qu'articles et annonces se distinguent pourtant, malgré leurs similitudes, permet de promouvoir doublement un même produit : le 8 septembre 1883, l'Eau divine de Coudray apparaît à la fois dans les rubriques « Articles de Paris recommandés » et « Annonces »²⁵.

À mesure que la publicité se développe, elle occupe les deux dernières pages de la revue, qu'elle partage parfois avec la rubrique des sciences et innovations industrielles. Il y a même continuité entre elles : ainsi, dans le numéro du 30 novembre 1882, une série de croquis représentant le « passage de Vénus

23 José Selgas, « Los anuncios », *LIEA*, n° 16, 5 août 1870, p. 250-251 : « no hablo de los anuncios racionales, por medio de los que el comercio formal y la industria verdadera esparcen en las noticias necesarias para que se conozcan los objetos de su producción y de su tráfico ».

24 « ¿ Desde qué época se emplea el hierro en medicina ? », *LIEA*, n° 42, 15 novembre 1882, p. 295 : « gotas concentradas Bravais ».

25 *LIEA*, n° 33, 8 septembre 1883, p. 143-144 : « Artículos de París recomendados » ; « Anuncios ».

par le disque solaire, qui doit avoir lieu le 6 décembre²⁶ » complète l'annonce pour une lunette astronomique. La légende renvoie à un article de la page 322 consacré à la question.

Seuls quelques numéros de *La Ilustración Española y Americana* présentent des publicités isolées en milieu de cahier. Si l'on excepte l'entreprise E. Demont, qui s'offre une publicité en pleine page au cœur de la revue²⁷, les rares annonces intégrées de la sorte affirment la puissance de grands établissements industriels comme Guerlain ou Hermann-Lachapelle. La première publicité qui couvre une page complète exalte Louis Legrand, l'un des magnats de la parfumerie française. Elle inclut un « catalogue de produits spéciaux », avec leurs prix parisiens, et une « vue de l'usine à vapeur » du parfumeur, à Levallois-Perret²⁸. Une autre publicité de la firme présente une « section longitudinale » de l'usine, à laquelle est jointe une note qui signale – fait rarissime – les impératifs d'exportation à l'œuvre : « les étrangers qui voudraient visiter l'usine seront reçus sur l'autorisation du propriétaire. Cette autorisation se sollicite par courrier, au 207, rue Saint-Honoré »²⁹.

70

LA PUBLICITÉ, LABORATOIRE DES TRANSFERTS INTERNATIONAUX

Lorsque des produits espagnols sont promus dans la revue, c'est souvent sans illustration, ou au moyen d'illustrations de taille réduite qui indiquent leur moindre importance au regard de la quantité de produits en provenance de l'étranger. La France, ou plutôt Paris, est omniprésente. Si l'*afrancesamiento* des élites hispaniques, encouragé dans la péninsule depuis le règne des Bourbons, a longtemps été cantonné à une sphère mondaine, il se démocratise à mesure que la mécanisation rend les produits français financièrement plus accessibles. Les publications élitistes valorisent par ailleurs de moins en moins la production nationale, ainsi qu'elles le faisaient au XVIII^e siècle³⁰. Dans *La Ilustración Española y Americana*, la rubrique publicitaire illustre cet *afrancesamiento* diffus, même si la production britannique et nord-américaine y occupe également une place de choix ; car, quoique l'industrie française soit à la traîne par rapport à d'autres pays, se sont développés à Paris plusieurs secteurs du « luxe » ou

26 LIEA, n° 44, 30 novembre 1882, p. 327-328 : « *paso de Venus por el disco del sol, que ha de verificarse el día 6 de diciembre próximo* ».

27 LIEA, n° 11, 22 mars 1880, p. 191.

28 LIEA, n° 24, 24 juin 1873, p. 392 : « *catálogo de los productos especiales con expresión de los precios en París* » ; « *vista de la fábrica al vapor de la perfumería [...]* en Levallois-Perret ».

29 LIEA, n° 44, 24 novembre 1873, p. 720 : « *sección longitudinal* » ; « *los extranjeros que quisieren visitar la fábrica serán recibidos con una autorización del dueño, que deberán pedir por escrito, calle Saint-Honoré, 207* ».

30 Voir Francisco García Ruescas, *Historia de la publicidad en España*, Madrid, Editora Nacional, 1971, p. 16.

du « demi-luxe »³¹ qui bénéficient d'un rayonnement international, comme la chimie (domaine réunissant la pharmacie et les parfums, majoritairement représentés dans la revue) et le textile. Le dynamisme d'une poignée de quartiers parisiens en pleine expansion économique s'affirme dans *La Ilustración Española y Americana*. C'est du Paris rénové par le baron Haussmann qu'il est ici question, à une exception près : le quartier de Belleville, évoqué en 1882 dans une annonce pour Massiquoist et Mercier, importateurs de produits méridionaux (notamment d'huile et de vins péninsulaires) ; annonce destinée à interpeller d'éventuels fournisseurs, plus que des consommateurs³².

La Ilustración Española y Americana intègre les annonces conçues à l'étranger sans vraiment les modifier. Ces annonces ne sont souvent même pas traduites, qu'on compte sur l'imprégnation cosmopolite du public, ou que les mots étrangers participent d'une stratégie commerciale qui suggère que tel produit est « authentiquement » exotique. Malgré l'homogénéisation des goûts chez les élites européennes et américaines, il est surprenant que les spécificités propres au contexte de réception soient si peu prises en compte. Ainsi, les différences climatiques entre l'Europe et l'Amérique latine, qui devaient conditionner au moins l'habillement, sont à peine mentionnées. Une exception notable : celle des pianos H. Kohl, de Hambourg, « adaptés à tous les climats³³ ». Pour le reste, les écarts entre l'aire d'origine et l'aire de réception sont constamment nivelés : le fait que la France devient une république à partir de 1871, alors que l'Espagne reste une monarchie ne semble ainsi pas affecter la rubrique publicitaire.

Les échanges favorisés par la publicité ne se limitent pas à un processus bilatéral ; ils dessinent un réseau de transferts complexe : la revue laisse très peu de place aux annonceurs locaux ; elle importe essentiellement de Paris les annonces commerciales de produits étrangers qu'elle exporte ensuite dans le monde. Il n'est pas rare qu'un produit soit fabriqué dans un pays et distribué dans un autre, qu'une entreprise utilise une matière première étrangère, mais transformée en Espagne, ou que la supposée origine d'un produit ne soit qu'un mode de valorisation commerciale (certains produits français affichent ainsi un nom anglo-saxon pour favoriser les ventes). De nombreux exemples pourraient illustrer l'imbrication des caractérisations nationales au sein de la rubrique publicitaire. Certains tiennent de l'hapax : témoin cette annonce pour la quina Laroche, produit français déjà largement promu dans la revue,

31 J'emprunte cette terminologie à François Caron, « L'embellie parisienne à la Belle Époque. L'invention d'un modèle de consommation », *Vingtième siècle*, n°47, 1995, p. 46.

32 *LIEA*, n° 28, 30 juillet 1882, p. 63.

33 *LIEA*, n° 44, 30 novembre 1882, p. 327 : « pianos H. Kohl, de Hambourg, propios para todos los climas ».

entièrement rédigée en italien³⁴. D'autres prennent un tour plus familier : l'entreprise « universelle » César y Minca, spécialisée dans la vente animalière, propose ainsi un catalogue en allemand, en français et en hollandais. Elle est doublement localisée à Zahna, dans le royaume de Prusse, et à Djokja, dans les Indes hollandaises³⁵.

Les petites annonces reflètent également cette imbrication : quoiqu'essentiellement mobilisées par des hispanophones, elles profitent sporadiquement aux étrangers : telle cette dame allemande qui, recherchant un poste en Espagne, précise qu'elle maîtrise le français et l'anglais³⁶. Des entreprises importantes ont stratégiquement recours à la petite annonce, qui leur permet de faire passer leurs services pour des services à la personne... Il est ainsi peu probable que Mme Lachapelle, « professeur en obstétrique » et sage-femme, ait réellement exercé dans ces années. Son nom, qui renvoie à une célèbre sage-femme française décédée en 1821, fonctionne ici comme une marque, créant un sentiment de familiarité et de confiance.

72

En promouvant des produits majoritairement importés de Paris dans les deux organes de presse qui lui appartiennent – *La Moda Elegante e Ilustrada* et *La Ilustración Española y Americana* –, A. de Carlos espère damer le pion aux publications françaises illustrées, lesquelles sont particulièrement appréciées en Amérique latine. C'est à cette fin qu'il met en place depuis Madrid une stratégie commerciale d'ambition internationale : non content de concentrer autour de ses revues des « activités annexes » comme l'impression, l'édition, la fabrication du papier³⁷, il appuie son affaire sur des agences de publicité et un réseau nourri de correspondants et de représentants. Autrement dit : en introduisant la publicité dans *La Ilustración Española y Americana*, A. de Carlos ne satisfait pas simplement la demande des foyers bourgeois qui accèdent alors aux modes de consommations capitalistes ; il convertit aussi ses revues en biens indispensables.

A. de Carlos dispose d'un réseau de correspondants et d'agents qui collectent les abonnements dans les provinces espagnoles et à l'étranger, distribuent gracieusement des numéros pour faire connaître la revue et, le cas échéant, fixent des équivalences de prix en fonction de la monnaie locale. Il sollicite aussi les agences de publicité, à commencer par celle qu'Antonio Escamez Gallego a fondée en 1871. Escamez jouit alors d'un certain prestige, puisqu'il sert les principaux périodiques du moment – notamment *El Imparcial* – et bénéficie

34 *LIEA*, n° 14, 15 avril 1880, p. 248.

35 *LIEA*, n° 29, 8 août 1883, p. 79.

36 « Dama de compañía », *LIEA*, n° 10, 15 mars 1879, p. 191.

37 Marta Palenque, *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español. « La Ilustración Española y Americana » (1869-1905)*, Sevilla, Alfar, 1990, p. 26.

d'antennes à l'étranger. La modicité de ses prix, son efficacité, sa polyvalence (il « se charge [...] de tout travail typographique, qu'il s'agisse de gravure ou de lithographie³⁸ ») le rendraient incontournable. En dehors de la publicité, son agence développe également des activités bancaires et postales. C'est sans doute l'agence d'Escamez qui met A. de Carlos en contact avec Adolphe Ewig, dont le nom apparaît dans *La Ilustración Española y Americana* le 24 mai 1873. Ce fermier de la publicité se charge depuis Paris des « annonces et réclames³⁹ » françaises que publient *La Ilustración Española y Americana* et *La Moda Elegante e Ilustrada*. A. Carlos fait donc d'une pierre deux coups : il emploie les mêmes annonces (les mêmes planches, parfois) dans les deux revues en sa possession, afin de diminuer au maximum les coûts. Ewig, qui collabore à différents titres de presse (en particulier des revues illustrées et des journaux satiriques comme *Le Charivari*, *L'Éclipse* ou *Le Journal amusant*), en fait autant. On se l'imagine corrigeant, copiant, collant, à la manière du Leopold Bloom de James Joyce, sans pouvoir en dire guère plus. Malgré son importance, Ewig reste en effet condamné à l'obscurité des médiateurs, en l'absence d'informations sur les liens qu'entretenaient le monde de la presse et celui des affaires avant que le secteur publicitaire ne se professionnalise et ne s'institutionnalise au tournant du siècle.

Ce secteur avait subi certaines mutations dès les années 1830 ; en 1840, on recensait déjà à Paris « une vingtaine de courtiers », « payés par une remise du journal à laquelle s'ajout[ait] parfois une rémunération par l'annonceur »⁴⁰. Lorsque, vers 1850, la publicité destinée à divers périodiques est centralisée par des sociétés de grande taille, les agents publicitaires qui travaillaient à la commission deviennent de puissants entrepreneurs, dont l'activité modifie la physionomie même de la presse : les périodiques sont amenés à normaliser dimensions et typographie, puisqu'ils hébergent des annonces ensuite mises en commun. L'annonceur obtient une réduction du prix de placement de sa publicité lorsqu'il s'adresse à un courtier. Pour baisser les tarifs, on reprend durant des mois, si ce n'est des années, les mêmes annonces : en témoigne le flacon d'Orizaline présent dans la majorité des numéros de *La Ilustración Española y Americana* à la période qui nous intéresse. Ces grandes entreprises publicitaires occupent chaque fois plus de terrain : non seulement elles impriment les annonces, mais les rédigent et les illustrent parfois elles-mêmes, comme le fait Ewig (ce qui explique que subsiste un grand nombre de coquilles).

Après avoir été administrateur délégué de la Société de publicité, Adolphe Ewig fonde sa propre agence d'information et de publicité en 1880. Il installe

38 LIEA, n° 13, 8 avril 1879, p. 247 : « se encarga de todo trabajo tipográfico, grabado ó litografía, sin competencia en precios ».

39 LIEA, n° 20, 24 mai 1873, p. 527 : « anuncios y reclamos ».

40 Marc Martin, *Trois siècles de publicité en France*, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 72-73.

ses bureaux dans le quartier parisien de la Nouvelle Athènes, où se concentrent depuis les années 1830 les activités de rédaction, d'impression, de diffusion (la poste centrale, la Bourse), mais aussi les lieux de sociabilité liés à la presse. L'agence Ewig périclité avant la crise qui, au début des années 1890, emporte plusieurs périodiques français. Le 26 septembre 1883, l'hebdomadaire *Le Capitaliste* indiquait déjà qu'elle était « en liquidation » « par jugement du tribunal de commerce de la Seine »⁴¹. Mais jusqu'en 1883, date où son affaire traverse une crise importante, Ewig possède des succursales dans les principales régions françaises et les colonies. En 1881, il jouit d'un capital de 500 000 francs et d'une véritable notoriété, même s'il ne peut prétendre rivaliser avec l'agence Havas. Ses adversaires, qui reconnaissent son efficacité, se félicitent qu'il ne puisse avoir accès au fil télégraphique Paris-Lyon-Marseille, ce qui limite sa progression⁴². Une carence qui aurait finalement précipité son échec.

74

Dans ces années où l'agence Ewig décline, le coût des annonces de presse incite les annonceurs à exploiter de nouveaux supports, parmi lesquels les catalogues, au moyen desquels les grands magasins créent de nouvelles logiques de vente. Au départ, ces catalogues ne font pas d'ombre à la publicité; mais, parce qu'ils sont envoyés gratuitement, ils attirent des clients en province et à l'étranger, et stimulent la vente par correspondance. Le Printemps – l'enseigne qui vend le plus *via* ce canal – diversifie ainsi son activité, en développant des services bancaires :

Le PRINTEMPS se charge pour ses habitués, sans autres frais que le remboursement des droits, de l'affranchissement et du courtage à l'agent de change, de l'achat et de la vente comptant de toutes les valeurs négociables à la Bourse de Paris, ainsi que de l'encaissement gratuit des coupons caducs. Le produit de ces valeurs est, si cela nous est demandé, conservé sur un compte courant disponible, générant un intérêt de 3 % par an⁴³.

Peu à peu, les firmes industrielles et les grands magasins remplacent le commerce au détail. En offrant à prix réduit des produits pour tous les goûts,

41 *Le Capitaliste. Propriété de La Financière, société d'études économiques et de publications financières*, 26 septembre 1883, p. 614.

42 Dans une lettre de 1881, Henri Houssaye, directeur de la branche information de Havas, se réjouit ainsi : « Ewig n'a pas de fil (nous ne parlons pas de la qualité de son service) » (Archives nationales, 5 AR 86, cité par Oliver Boyd-Barrett et Michael Palmer, *Trafic de nouvelles*, Paris, Alain Moreau, 1981, p. 110, n. 51).

43 *LIEA*, n° 10, 15 mars 1883, p. 166 : « *El PRINTEMPS se encarga por cuenta de sus parroquianos, sin otros gastos que el reembolso de los derechos, sello y de corretaje al agente de cambio, de la compra y de la venta al contado de todos los valores negociables en la Bolsa de París, así como del cobro gratuito de los cupones vencidos. El producto de estos valores es, si así nos es solicitado, conservado en cuenta corriente disponible, produciendo un interés de 3 % por año.* »

ils accélèrent la massification du commerce. L'ancêtre des grands magasins – le magasin de nouveautés – est représenté dans *La Ilustración Española y Americana* par l'enseigne du Petit-Saint-Thomas, à travers trois annonces circonscrites à l'année 1880⁴⁴. Les grands magasins espagnols de Santa Cruz⁴⁵ ne font pas le poids face à leurs homologues hexagonaux. Des deux établissements parisiens majeurs, seul le Bon-Marché est représenté ; un article est consacré en 1879 aux grands magasins du Louvre⁴⁶, qui n'apparaissent pas dans la rubrique publicitaire. Entre le 8 avril 1878 et le 8 mai 1888, plus de quatre-vingts annonces promeuvent en revanche le Printemps ou le Bon-Marché, associés à leurs directeurs, Aristide Boucicaut et Jules Jazulot, héros tous deux d'une ascension fulgurante⁴⁷. En 1886, Pedro de Prat consacre un fragment de la « quinzaine parisienne » aux prétentions amoureuses de Jazulot. Non sans malice, le chroniqueur rappelle la trajectoire de ce « *commis* du Bon-Marché » qui « est devenu le directeur, et presque le propriétaire du Printemps », magasin fondé en 1865 et « connu [...] de quiconque lit un journal sur le globe », car « la dernière page de tous les journaux présente habituellement l'annonce pompeuse des *occasions, ventes de saison, liquidation de coupons* du Printemps »⁴⁸. Les grands magasins deviendront des annonceurs très puissants : Marc Martin juge qu'au début du siècle, ils représentent en France « le seul secteur de l'économie dont le dynamisme publicitaire [est] comparable à son homologue américain⁴⁹ ». Malgré la visibilité dont ils bénéficient, ces grands magasins n'envahissent pourtant pas complètement les colonnes de *La Ilustración Española y Americana*, alors qu'ils représentent la moitié des annonces publicitaires dans la France de 1865.

Si, en bon entrepreneur, A. de Carlos n'avait pas misé sur des supports, des contenus et des réseaux administratifs d'ampleur internationale, *La Ilustración Española y Americana* n'aurait pas pu soutenir la concurrence des publications

44 *LIEA*, n° 10, 15 mars 1880, p. 175 ; *LIEA*, n° 42, 15 novembre 1880, p. 295 ; *LIEA*, n° 43, 22 novembre 1880, p. 311.

45 *LIEA*, n° 48, 30 décembre 1884, p. 407 ; *LIEA*, n° 44, 30 novembre 1902, p. 328.

46 Manuel Bosh, « M. Hériot, uno de los fundadores y propietarios de los grandes almacenes del Louvre, en París », *LIEA*, n° 16, 30 avril 1879, p. 283. Un portrait d'Hériot, récemment décédé, est ajouté, p. 296.

47 Martínez de Velasco, « París: incendio de los grandes almacenes del Printemps », *LIEA*, n° 11, 22 mars 1881, p. 179 ; « París: la vida en los grandes almacenes de nouveautés », *LIEA*, n° 48, 30 décembre 1889, p. 394.

48 « La quincena parisiense », *LIEA*, n° 6, 15 février 1886, p. 106 : « [este] *commis* del Bon Marché [que] se ha convertido en director y casi propietario del Printemps », « *almacén conocido* [...] de cuantos en el globo leen un periódico, [pues] la cuarta plana de todos ellos suele contener un pomposo reclamo de las ocasiones, las ventas de estación, de la liquidación de retazos del Printemps ».

49 Marc Martin, *Trois siècles de publicité en France*, op. cit., p. 105.

françaises illustrées sur le marché latino-américain. C'est justement pour cette raison qu'il s'inspire des revues françaises, bien qu'autour de 1870 elles ne puissent guère rivaliser avec leurs équivalents britanniques et nord-américains, lesquels ont déjà développé une véritable industrie publicitaire. Mais peu importe en définitive. Car, quoique l'industrie française dans son ensemble puisse paraître à la traîne, la plupart des produits promus procède d'une poignée de quartiers parisiens en pleine expansion : bel exemple de la complexité des échanges internationaux, qui articulent l'échelle locale à l'échelle globale.

BIBLIOGRAPHIE

- BOYD-BARRETT Oliver et PALMER Michael, *Trafic de nouvelles*, Paris, Alain Moreau, 1981.
- CHEssel Marie-Emmanuelle, *La Publicité. Naissance d'une profession, 1900-1940*, Paris, CNRS éditions, 1998.
- 76 *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008.
- GARCIA RUESCAS Francisco, *Historia de la publicidad en España*, Madrid, Editora Nacional, 1971.
- LENOBLE Benoît, *Le Journal au temps du réclamisme. Presse, publicité et culture de masse en France, 1863-1930*, thèse de doctorat, dir. Dominique Kalifa, université Panthéon-Sorbonne, 2007.
- MARTIN Marc, *Trois siècles de publicité en France*, Paris, Odile Jacob, 1992.
- , *Les Pionniers de la publicité. Aventures et aventuriers de la publicité en France, 1836-1939*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012.
- MATTELART Armand, *L'Internationale publicitaire*, Paris, La Découverte, 1989.
- PALENQUE Marta, *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español. « La Ilustración Española y Americana » (1869-1905)*, Sevilla, Alfar, 1990.
- PEREZ RUIZ Miguel Ángel, *La Publicidad en España. Anunciantes, agencias y medios (1850-1950)*, Madrid, Fragua, 2001.
- La Prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones (1850-1920)*, dir. Eliseo Trenc et Jean-François Botrel, Montpellier, Publications de l'université Paul Valéry, 1996.

ÉCHOS DU *CHARIVARI* EN EUROPE :
CARICATURES ET DÉPENDANCES DANS LA PRESSE
SATIRIQUE ILLUSTRÉE MADRILÈNE DES ANNÉES 1860

Marie-Linda Ortega

À partir des années 1860, la presse satirique illustrée madrilène connaît un essor sans précédent grâce à l'évolution de la législation certes, nous y reviendrons, et au recul de l'analphabétisme, mais surtout grâce aux récents développements techniques et éditoriaux. La multiplication générale des titres¹ pendant les premières années de cette décennie jusqu'à l'explosion qui suit la révolution de 1868, la « glorieuse » révolution de septembre, oscille entre poursuite de la tradition satirique espagnole et adoption/adaptation de modèles étrangers ayant fait leurs preuves, surtout et principalement français. Quels sont-ils et qu'entendons-nous par *modèles étrangers*? Il serait présomptueux d'aspirer à embrasser, dans l'espace réduit d'un chapitre, la totalité des modèles, nous nous concentrerons donc sur le modèle par antonomase à l'époque : *Le Charivari*. Par sa longévité et ses multiples transformations, il présente en effet l'avantage de permettre d'analyser à la fois un titre, une maquette particulière, un *produit* donnant lieu à de multiples déclinaisons et un espace de promotion d'artistes aux styles différents.

Référence indéniable, *Le Charivari* peut être condamné par la presse conservatrice comme *La Esperanza*, ou montré en exemple idéal pour la presse satirique espagnole, madrilène en particulier, qui tente de se montrer sa digne émule en publiant des caricatures du périodique français et en affichant une volonté d'égaliser en nombre et en qualité ses gravures. Une citation de

1 Jean-François Botrel insiste sur la multiplication générale des titres, qui ne signifie aucunement une augmentation des tirages, et les tableaux statistiques qu'il propose témoignent à la fois du caractère éphémère de ceux-ci (leur nombre total est plus important en début qu'en fin d'année, mais en croissance constante tout au long de la décennie) ainsi que de deux périodes particulières d'augmentation qui correspondent à la législation moins restrictive des années 1864, à la mi-1866 et en 1869, après la révolution. Voir *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Ediciones Pirámide, 1993, p. 373.

El Moro Muza permet d'en prendre la mesure, même depuis l'autre côté de l'Atlantique² :

Au paragraphe précédent, il a été prouvé de façon satisfaisante que *El Moro Muza* s'efforce de faire tout ce qui est en son pouvoir afin de plaire à son public bienveillant ; et s'il manquait encore quelque chose pour compléter le tout, qu'il suffise d'apprendre que par la prochaine livraison anglaise il recevra une importante quantité des meilleures caricatures françaises publiées dans *Le Charivari, Journal pour rire* et autres périodiques du même type. Cela et la décision d'augmenter le nombre de caricatures faites expressément ici pour *El Moro* rendra cette publication richement illustrée et toujours plus digne de la faveur dont elle a joui jusqu'à présent³.

78

Il s'agit du numéro du 8 avril 1860, à la fin de la première guerre espagnole contre le Maroc entreprise l'année précédente et que Juan M. Villergas observe de loin, mais avec le même œil critique que les Persans de Montesquieu. *Le Charivari* est utilisé dans le but d'appâter le lecteur et la présence de gravures en constitue l'argument clé récurrent, celui-là même qu'utilisa Charles Philippon. La rubrique « *Ocurrencias del Charivari* »⁴, qui copie tout bonnement certaines illustrations du périodique français, occupera très vite durablement une pleine page.

En suivant les critères retenus – un titre, un produit éditorial et un espace de promotion artistique –, nous analyserons d'autres exemples qui oscillent, eux aussi, entre l'imitation/copie du modèle français et les nécessaires adaptations au contexte culturel espagnol⁵.

2 *El Moro Muza. Periódico satírico burlesco de costumbres y literatura, dulce como los dátiles, nutritivo como el alcuzcuz, dirigido por Juan M. Villergas* [*Le Maure Muza. Périodique satirico-burlesque de mœurs et de littérature, doux comme les dattes et nourrissant comme le couscous, dirigé par Juan M. Villergas*] paraît tous les dimanches à partir d'octobre 1859, peu après le début de la première guerre espagnole contre le Maroc, et se prolonge jusqu'en septembre 1869 pour sa première période qui comporte six séries. Son titre et son sous-titre indiquent explicitement leur principal objet, tout en faisant de la politique, bien évidemment. Son directeur est un satiriste célèbre, journaliste et homme politique également, « exilé » à Cuba, qui est encore espagnole, rappelons-le, où il publie ce titre.

3 « *En el párrafo anterior se ha probado satisfactoriamente que El Moro Muza procura hacer cuanto está de su parte por complacer al benévolo público; pero si algo faltase para remachar el clavo, baste saber que por el próximo paquete inglés recibirá una buena remesa de las mejores caricaturas francesas que se han publicado en El Charivari, Journal pour rire y otros periódicos del mismo carácter. Esto, y la resolución de aumentar el número de grabados hechos aquí expresamente para El Moro, hará que esta publicación aparezca pronto ricamente ilustrada y cada vez más digna del favor que hasta hoy ha merecido* ».

4 Expression que l'on pourrait traduire par « Trouvailles du *Charivari* ».

5 En 1998, l'auteur de cet article a publié un premier travail comparatif entre l'œuvre de Francisco Ortego et celle de Cham, « Ortego, dessine-moi les Espagnols », dans lequel se trouvent les prémises de la réflexion menée ici. Nous nous permettons d'indiquer le lien qui fournira aux lecteurs intéressés le texte et d'autres images : http://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&id=77&Itemid=290&lang=fr.

L'Espagne de la première moitié du XIX^e siècle peut être justement caractérisée comme le théâtre de plusieurs guerres dévastatrices : la guerre d'Indépendance contre l'invasion napoléonienne entre 1808 et 1812 ; l'expédition des « Cent Mille Fils de Saint-Louis », dépêchée par la France pour mettre fin au Trienio Liberal en 1823-1824 ; la première guerre carliste ou guerre de Succession entre 1833 et 1839 (voire 1841 dans certaines provinces), véritable guerre civile entre les partisans d'Isabelle II, fille de Ferdinand VII et héritière légitime, et ceux du frère du même Ferdinand, les carlistes, qui reprendra entre 1846 et 1849 dans le Nord de l'Espagne sur la base de l'alliance entre républicains et carlistes.

La population augmente malgré tout, même si elle reste inférieure à celle d'autres pays d'Europe, passant ainsi de 12,8 millions d'habitants en 1822, à 13,4 en 1834 et à 15,5 en 1857, dont seuls 18 % sont des citoyens. Le très fort taux d'analphabétisme mérite d'être souligné comme le frein principal au développement de la presse : il est encore supérieur à 70 % en 1860. Un net déséquilibre est à remarquer parmi les plus de trois millions d'hommes et femmes alphabétisés, ces dernières représentant à peine 10 % de la population totale recensée⁷. En revanche, entre 1860 et 1877, la réduction du taux d'analphabétisme touche plutôt la population féminine.

Si le lectorat potentiel de la presse en général demeure réduit, l'offre s'avère dans les années 1830 en adéquation parfaite puisqu'il faut attendre 1836 pour que la première presse Giroudot, capable d'imprimer 700 exemplaires recto-verso à l'heure, équivalents à la tâche réalisée par huit machines traditionnelles⁸, soit importée de France en Espagne par Mesonero Romanos pour son *Semanario Pintoresco*, une des premières grandes revues illustrées avec *El Artista*. Mesonero Romanos introduit aussi en Espagne la gravure sur bois debout, indispensable à toute entreprise visant à produire à bas coût des publications illustrées, après avoir effectué un voyage en France et séjourné en 1833 à Paris, où il a vu circuler ce qu'il appelle les « publications populaires », britanniques et françaises bien sûr, mais également suisses ou allemandes. Ainsi, *El Semanario Pintoresco* ouvre

6 Ce panorama a été réalisé à partir des éléments fournis principalement par les ouvrages de María Cruz Seoane, José Javier Sánchez Aranda et Carlos Barrera, ainsi que celui de Jean-François Botrel, indiqués dans la bibliographie.

7 Narciso de Gabriel, « Alfabetización, semialfabetización y analfabetismo en España (1860-1991) », *Revista Complutense de educación*, vol. VIII, n° 1, 1997, p. 203.

8 María Cruz Seoane, *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, 4^e éd. 1996, p. 149. Comme le fait remarquer l'auteure, une nouvelle étape est franchie en 1860 lorsque *La Correspondencia de España* annonce que ses nouvelles machines d'imprimerie produisent entre 11 et 12 000 exemplaires à l'heure, puis dans les années 1870 avec *El Imparcial* qui annonce la possibilité d'imprimer 20 000 exemplaires à l'heure grâce à l'utilisation d'une rotative. Ces performances restent cependant très éloignées des tirages annoncés, beaucoup plus modestes.

la voie à de nombreuses publications illustrées, généralistes, mais aussi satiriques dans les années qui suivent.

Dans le même temps, les progrès techniques favorisent l'écllosion de publications satiriques, dont la plus réputée fut *Fray Gerundio* [Frère Ampoulé]⁹, entièrement rédigée par Modesto Lafuente et imprimée à León la première année (en 1837-1838). Forte de son succès, dès la deuxième année, celle-ci s'installe à Madrid, chez l'imprimeur Francisco de Paula Mellado, et devient illustrée, à raison d'une xylographie par trimestre environ. En effet, la province de Madrid reste pendant la majeure partie du siècle le principal foyer d'édition et d'impression de livres et de périodiques, suivie par Barcelone et Cadix : les trois provinces regroupent à elles seules 39 % de la totalité des imprimeurs espagnols en 1857 et, avec Alicante, 41 % en 1863¹⁰.

80

La législation, quant à elle, de plus en plus restrictive à partir de 1844 par le biais du dépôt obligatoire et de la possibilité de saisie par le gouvernement, a des répercussions immédiates sur la naissance de nouveaux titres. En effet, le dépôt obligatoire pour un journal s'élève à 300 000 réaux à partir de 1857 – il n'est que de 60 000 pour les autres types de publications –, que la nouvelle loi de 1865 ramène à 100 000 pour les premiers, produisant une augmentation de quotidiens, bien vite entravée par la nouvelle hausse du dépôt (200 000 réaux) imposée en 1866, et surtout en 1867, par González Brabo¹¹. Si la plupart des publications satiriques, hebdomadaires ou bimensuelles, échappe au dépôt obligatoire¹², dès lors qu'elles n'affichent pas de visée politique, la censure, par la fréquence des saisies de certains numéros ou la censure préalable des caricatures et textes, provoque l'arrêt de nombreux titres. En effet, les publications satiriques sont habituellement le fait d'un seul homme (journaliste ou dessinateur) travaillant avec un imprimeur. Rares sont les titres portés matériellement et financièrement par une équipe de rédacteurs et de dessinateurs, comme le *Gil Blas*, ou par un

9 Le nom du périodique de Modesto Lafuente renvoie au personnage caricatural créé par le père Isla au XVIII^e siècle, Fray Gerundio de Campazas, exemple même du religieux au discours amphigourique, mais en inversant la perspective.

10 Jean-François Botrel, *Libros, prensa y lectura, op. cit.*, p. 250-251.

11 Le 16 mars 1865, *El Cascabel* publie en supplément le manifeste de la presse contre les restrictions successives initiées pour réduire encore la liberté de la presse, manifeste signé par les principaux titres tant politiques que généralistes. La presse satirique est représentée par *El Cascabel* et *Gil Blas*. Cité par Valeriano Bozal, *La Ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón editor, 1979, p. 96.

12 Les données chiffrées existantes concernent, en effet, exclusivement la presse périodique qui n'est pas satirique à cette époque puisque financée par les partis et hommes politiques. On pourra consulter dans *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*, les articles de Jean-François Botrel, « Estadística de la prensa madrileña de 1858 a 1909 según el registro de contribución industrial », p. 25-45, et de Mercedes Cabrera, Antonio Elorza, Javier Valero et Matilde Vázquez, « Datos para un estudio cuantitativo de la prensa diaria madrileña (1850-1875) », p. 47-147.

écrivain riche et avisé. *El Cascabel* [*Le Grelot*] de Carlos Frontaura¹³ appartient à cette dernière catégorie et son accord avec l'imprimeur Manuel Minuesa durera, avec quelques interruptions stratégiques pour contourner la censure, jusqu'à ce que Frontaura puisse lui-même acquérir une imprimerie en 1868.

2. Francisco Ortego, *Valor de la moneda* [*La Valeur de l'argent*], *Menestra*, vol. VIII, p. 5, coll. part., cliché de l'auteur

Pendant cette décennie, le prix des publications satiriques s'avère être un argument de poids¹⁴ dans la conquête d'un lectorat¹⁵ (fig. 2 et 3). Nous

- 13 Marta Palenque, « Carlos Frontaura, escritor y empresario », dans *Escribir en España, 1840-1876*, dir. Marie-Linda Ortega, Madrid/Marne-la-Vallée, Visor libros/Fundación Duques de Soria/Presses universitaires de Marne-la-Vallée, 2002, p. 163-200. À ce jour, il n'existe aucune autre biographie plus complète de ce personnage très important de la vie littéraire, théâtrale et politique espagnole de la seconde moitié du siècle. Il publie chez les éditeurs Rosa et Bouret à Paris en 1868 son *Viaje cómico a la exposición de París* sur la couverture duquel il apparaît comme directeur de *El Cascabel*, fonction qui confirme sa réputation antérieure d'auteur dramatique et d'écrivain, mais qui lui permet surtout après la révolution de 1868 d'entrer en politique aux côtés des conservateurs et des monarchistes. Il obtiendra plusieurs postes importants comme gouverneur de province (Salamanque, Almeria, et Zamora) tout en restant fidèle au journalisme.
- 14 Nous pouvons rappeler les chiffres cités par J. J. Sánchez Aranda et Carlos Barrera, *Historia del periodismo español. Desde sus orígenes hasta 1975*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1992, p. 37, concernant le salaire d'un journalier pour 1830 : 3 à 7 réaux de salaire journalier, et en 1870, 10 à 20 réaux, alors que le prix mensuel des périodiques passe aux mêmes dates de 20 réaux à 18 réaux mensuels. Le coût des périodiques a baissé alors que les salaires, en augmentation, permettent l'achat d'un périodique.
- 15 Une fois encore les rares données disponibles concernent essentiellement le lectorat de la presse généraliste, mais la multiplication des titres satiriques prouve l'existence d'un public toujours plus large. Le calcul selon lequel un exemplaire vendu correspond à dix lecteurs peut sans doute être élargi dans le cas de la presse satirique abondamment illustrée comme pour les titres que nous mentionnons ici.

disposons d'une représentation graphique publiée dans le *Gil Blas* de la rivalité entre *El Cascabel* et *Gil Blas*, nés presque en même temps, d'orientation certes différente, le premier représentant une satire plus sociale alors que le second est engagé dans le combat démocratique et même fédéraliste. Le premier coûte moitié moins, et même si tous deux publient les dessins du même artiste, Francisco Ortego, le second prétend avoir plus d'allure dans la légende qui accompagne la gravure (fig. 4). Les deux titres sont incarnés par des figures aux tenues symboliques, mais dont les visages caricaturés correspondent à ceux de leurs directeurs respectifs, Carlos Frontaura (connu pour sa laideur) et Luis Rivera. La représentation du lecteur ne laisse guère de doute quant à son appartenance à la bourgeoisie. Il faudra attendre la révolution de septembre 1868 pour que la presse satirique s'adresse explicitement à la classe ouvrière.

Ce titre, *El Cascabel* [*Le Grelot*], nous conduit à envisager les emprunts réalisés ou les influences reçues en provenance du *Charivari*.

4. Francisco Ortego, « — Monsieur, le GIL BLAS pour quatre sous!
 — Monsieur, el CASCABEL pour deux sous!
 — Celui-ci est moins cher... mais il est plus laid! »,
Gil Blas, III^e année, n^o 6, 21 octobre 1866, p. 3, cliché Biblioteca Nacional de España

UN TITRE ET PLUS ENCORE

S'il ne paraît pas de publication satirique portant ce même titre, *Le Charivari*, à Madrid dans les catalogues de référence¹⁶, l'existence des traditions tapageuses de ce type en Espagne nous invite à rechercher quels pourraient en être les équivalents. Selon Julio Caro Baroja, le grand spécialiste des manifestations d'expression populaire, le nom donné au charivari en Espagne est celui de *cencerrada*, formé à partir du terme *cencerro*, qui signifie « clochette » ou « clarine ». Baroja cite deux occurrences intéressantes dans le *Quichotte* dans lesquelles « Cervantes associe le bruit *cenceril* ou *cencerruno* à d'autres bruits

¹⁶ Eugenio Hartzenbusch, *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1894.

tapageurs, semblables à ceux des chats en train de se battre¹⁷ ». Nous retrouvons là, mais par d'autres voies, l'association, ou même parfois l'interprétation pseudo-étymologique et fantaisiste, du charivari aux batailles de chats et à leurs feulements discordants, qui appartient aussi à la tradition germanique et d'Europe centrale, et fut également adoptée par la presse satirique, comme en témoigne, par exemple, la *Wiener Katzen-Musik. Politisches Tagsblatt für Spott und Ernst mit Karikaturen* [*Tintamarre/Charivari viennois. Journal politique pour plaisanter et être sérieux, avec des caricatures*], publiée en 1848 à Vienne¹⁸. L'expression *estar como un cencerro* signifiant pour sa part « être fou à lier », la tradition carnavalesque, très présente dans l'Espagne du XIX^e siècle, s'avère y être étroitement associée, et la figure du fou ou du bouffon ne manquera pas à l'iconographie charivaresque espagnole. En Catalogne, toujours d'après le même spécialiste, « les mots les plus courants, pour désigner l'usage qui nous occupe, se forment sur *esquella* », à savoir, *clochette*¹⁹.

84

Quant à l'usage, il est en effet le même, à en croire l'interdiction, édictée par Charles III en 1765, des « charivaris dirigés contre les veufs qui se remarient », et plus généralement contre tous les mariages inégaux jusqu'au XIX^e siècle, où le charivari connaît une application bien plus politique. Il devient en effet le pendant négatif de la sérénade politique. Si les partisans d'un homme politique en vue pouvaient se réunir sous ses fenêtres afin de chanter « ses louanges » en chansons, un homme politique impopulaire ou décrié recevait pour sa part une condamnation publique par un charivari²⁰.

Nous relevons cependant plusieurs titres, durant la décennie concernée²¹, qui renvoient indirectement au charivari par leur appartenance aux paradigmes du « chat » ou de la « cloche », comme *El Gato. Periódico festivo satírico*

17 Julio Caro Baroja, « Le charivari en Espagne », dans *Le Charivari*, dir. Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, Paris/La Haye, Éditions de l'EHESS/Mouton, 1981, p. 76.

18 Jeanne Benay, « Les revues satiriques viennoises du Vormärz à l'ère libérale (1846-1862). Entre *Kobold* et *Eulenspiegel* », dans *Satire, parodie, pamphlet, caricature en Autriche à l'époque de François-Joseph (1848-1914)*, dir. Gilbert Ravy et Jeanne Benay, [Mont Saint-Aignan], Publications de l'université de Rouen, coll. « Études autrichiennes », 1999, p. 9-38.

19 Julio Caro Baroja, « Le charivari en Espagne », art. cit., p. 78. Une publication satirique hebdomadaire catalane prendra d'ailleurs pour titre *La Esquella de la Torratxa* [*La Cloche de la tour*] en 1872, relayant, en cas de censure, *La Campana de Gràcia* [*La Cloche de Gracia*], fondé en 1870 et tirant son nom d'un village proche du centre de Barcelone, devenu un des quartiers de la ville.

20 *Ibid.*, p. 81. Julio Caro Baroja cite une pièce de Eugenio Hartzenbusch, *Vida por honra*, qui témoigne de ce type de manifestation, ainsi qu'une anecdote : « l'un des journaux satiriques et anticléricaux publiés à Madrid au début de ce siècle s'appelait *El Cencerro*, et était annoncé dans les rues par le bruit de l'objet correspondant ».

21 Le seul titre, de courte durée selon Hartzenbusch, traduisant exactement « charivari », *La Cencerrada*, date de 1845 et arbore le sous-titre suivant : *Periódico atroz, desvergonzado y atrevido, de literatura, artes, teatros, etc., bajo la dirección literaria de D. Francisco Corona y D. Ramón Franquelo* [*Journal atroce, sans vergogne et osé, de littérature, arts, théâtres etc., sous la direction littéraire de Francisco Corona et de D. Ramón Franquelo*].

[*Le Chat. Périodique joyeux et satirique*] (1866)²², *El Cascabel* (fondé en 1863 et publié avec plusieurs interruptions à partir de 1877 jusqu'à la fin du siècle), *El Cencerro. Periódico político, satírico, burlón y camorrista. Órgano oficial del club de los maldicientes* [*Le Grelot. Périodique politique, satirique, moqueur et frondeur. Organe officiel du club des médisants*]²³ (1869-1870), qui prend en 1869 la suite du périodique homonyme publié à Cordoue à partir de 1863. Parmi ces titres, *El Cascabel*, du fait même de sa longévité exceptionnelle, retiendra notre attention. Cependant, il convient de remarquer auparavant l'existence d'une tradition plus abondante de titres satiriques qui s'apparente à d'autres veines, française ou européenne, dans lesquelles peuvent s'inscrire les titres qui renvoient à l'idée d'arme de trait, ou d'arme à feu, voire de piqûre, d'insecte, ou les titres commençant par *Le Père...* dans la lignée du *Père Duchêne*.

Nombreuses sont en effet les productions satiriques du XIX^e siècle à s'intituler *El Tío...* [*Le Père...*], suivi d'un prénom, comme *El Tío Crispín* ou *El Tío Cayetano*, d'un surnom, comme dans *El Tío Pichichi*, ou en association avec un surnom emprunté au registre des coups, par exemple, *El Tío Porra* [*Le Père la Massue*], *El Tío Camorra* [*Le Père la Bagarre*]. Le registre familial de ce genre de titres a été commenté par Valeriano Bozal :

De toute façon, le libéral de l'époque garde ses distances avec un peuple quasi analphabète [...] et lorsqu'il fait appel à lui afin qu'il défende la constitution et refuse la tyrannie, il s'agit soit d'un appel purement rhétorique, idéologique, et adressée plutôt à ceux de son parti, soit de l'utiliser comme une force, comme le bras musclé d'un mouvement qu'il dirige [...]. Quoi qu'il en soit, cette attitude s'avère être très positive à l'époque et fait entrer de plein droit dans le champ du politique le dépositaire de la souveraineté nationale, figure rhétorique qui se transformera lentement en réalité et en activité pleinement révolutionnaire²⁴.

La décennie qui nous occupe, juste avant la révolution, voit se multiplier les titres relevant du domaine théâtral, de ce monde factice permettant l'opposition entre ce qui apparaît en pleine lumière sur scène et ce qui se trame dans les coulisses, mais aussi les mises en abyme, et plus largement, les titres du

22 En 1869 une autre publication adopte ce même titre, *El Gato*, dont le sous-titre « *Periódico ministerial, hasta cierto punto* » [« Journal ministériel, jusqu'à un certain point »] affiche assez clairement son orientation antirévolutionnaire.

23 Le terme *camorrista* signifie « bagarreur » en espagnol.

24 Valeriano Bozal, *La Ilustración gráfica del siglo XIX en España*, op. cit., p. 61.

monde du spectacle. *El Sainete* [*La Saynète*]²⁵, hebdomadaire de quatre pages dont l'existence se limite à l'année 1867, illustré par des xylographies et des lithographies, appelle ses numéros des « représentations », et si l'on trouve des références au théâtre, c'est surtout la comédie sociale qui est invoquée (fig. 5). La gravure proposée place sur scène une jeune femme avec sa besace pleine de journaux, qui présente son fils, *El Sainete*, vêtu à la mauresque comme fréquemment dans les parodies du théâtre classique. Le public rassemblé est essentiellement masculin et la présence d'un tambour permet un jeu de mots supplémentaire, semi-graphique celui-là, entre le *bombo* (tambour qui accompagne les annonces solennelles) et le mot *bomba*, exclamation admirative, prise au pied de la lettre par le Maure²⁶.

Le principal exemple de la veine charivaresque, *El Cascabel*, fondé par Carlos Frontaura en 1863²⁷, adopte un double sous-titre à ses débuts qu'il nous semble important de commenter : « *Periódico para reír. El programa, los principios y los fines de El Cascabel se encierran simplemente en el propósito de ponérselo al gato. Lo que fuere sonará* » / « Journal pour rire. Le programme, les principes et les fins de *El Cascabel* se résument tout simplement à l'accrocher [le grelot signifié par le titre] au chat. Et que sonne alors ce qui doit sonner²⁸ ». Le renvoi direct au *Journal pour rire*, « hebdomadaire du samedi sous la direction de Philipon » publié entre 1848 et 1856, qui « revendique l'émergence d'une nouvelle presse satirique non politique »²⁹, donne le ton quant à la teneur de la publication de

25 *Un sainete* est une pièce courte, du « *género chico* » – genre de théâtre bref, satirique et musical, très à la mode dans la seconde moitié du XIX^e siècle – appelée aussi *pasillo* [« couloir »], en un seul acte ou tableau, qui se résume parfois à l'apparition des personnages les uns après les autres. Cette cohorte de personnages est assumée dans la gravure qui sert d'en-tête à *El Sainete*, où chacune des lettres en alphabet anthropomorphique s'apparente au défilé charivarique, comme dans la frise ornant *Le Charivari* en 1834. La seconde acception proposée par le *Trésor de la langue française de la saynète* (« petite pièce comique ne comportant généralement qu'une scène et un nombre restreint de personnages ») peut être adoptée en partie, puisque les personnages s'avèrent être parfois très nombreux.

26 Ce jeu de mot, sans équivalent en français, pourrait être adapté en adoptant le terme *pétard* qui a l'avantage de renvoyer à un explosif, lui aussi, tout en étant utilisé comme exclamation admirative.

27 Le tirage de ce titre est d'autant plus difficile à déterminer que, comme le mentionnent certains numéros, les réimpressions étaient un phénomène fréquent. Nous trouvons par exemple au n° 56, sous la gravure de l'en-tête, toujours réalisée par Alexandre Prévost, un entrefilet indiquant le jour de publication du numéro suivant – la régularité n'étant pas de mise, aucune date précise n'apparaît hormis septembre 1864 –, ainsi que la réimpression du n° 30.

28 Semer le désordre et le brouhaha afin d'interférer dans les propos officiels et hypocrites se trouve ici érigé en programme. Julien Lanes, dans sa thèse, « *Momus républicain* » ou la « *República de las Risas* ». *Satire et hétérodoxie pendant le règne d'Isabelle II et le « Sexenio democrático »*. Roberto Robert y Casacuberta (1827-1873), a parfaitement analysé les procédés stylistiques utilisés par le *Gil Blas* pour contrer l'esprit de sérieux et la langue ampoulée et vide du pouvoir en place.

29 Michela Lo Feudo, « *Le Journal pour rire (1848-1856)*, Paris », *Ridiculous*, n° 18, « Les revues satiriques françaises », dir. Jean-Claude Gardes, Jacky Houdré et Alban Poirier, 2011, p. 63.

5. Francisco Ortego,
« La Presse. — Mon fils EL SAINETE.
Le Public. — Pétard !
El Sainete. — Pétard ? Me voilà, messieurs. »,
El Sainete, 19 février 1867, p. 3, coll. part., cliché de l'auteur

Frontaura, résolument du côté du bon mot et de la blague plutôt que de celui de la critique politique. Si les pages des premiers numéros jusqu'au premier trimestre de 1864 sont rarement illustrées, une première gravure de l'en-tête, signée Alexandre Prévost, apparaît au n° 29, en mars 1864, en réduisant le sous-titre à la phrase programmatique. La scène représente un homme de lettres, assis à sa table de travail fort encombrée, en robe d'intérieur, assistant, la tête posée sur la main, au joyeux désordre et au tintamarre, ou charivari, mené à l'arrière-plan par de petits personnages et leurs instruments de musique de toute sorte. La présence de quelques chats vient compléter la signification charivaresque (fig. 6).

6. Alexandre Prévost, *El Cascabel*, en-tête, n° 50, juillet 1864,
cliché Biblioteca Nacional de España

En 1866, l'en-tête illustré change : plus réduit, il représente un fou avec sa coiffe et sa collerette à grelots distribuant à pleines mains, depuis une fenêtre, sur le rebord de laquelle trône un chat, les exemplaires du périodique à une foule compacte qui l'acclame. Le fou reprend à son compte certains éléments caractéristiques du personnage propre à une lignée de publications satiriques françaises comme celles intitulées *Le Nain jaune* (ou *rose*, ou *refugié*), *Le Charivari* et *La Caricature*³⁰. Il s'agit d'un personnage, dont la taille varie au gré des publications, vêtu de jaune, de ses chausses jusqu'à son bonnet, terminé par

³⁰ Cette lignée protéiforme du nain jaune se prolonge en Grande-Bretagne jusqu'à la fin du siècle où Évanghélia Stead a poursuivi ses mutations et métamorphoses. Voir « Les perversions du merveilleux dans la petite revue ; ou, Comment le *Nain Jaune* se mua en *Yellow Dwarf* dans treize volumes jaune et noir », dans *Anamorphoses décadentes. Études offertes à Jean de Palacio*, dir. Isabelle Krzykowski et Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris, PUPS, 2002, p. 102-139, fig. 21-25.

des plumes et des grelots. Son arc et son carquois plein de flèches sont doublés dans *La Caricature* d'un fouet. Cependant, dans ses versions espagnoles, qu'il s'agisse de *El Cascabel* ou de *Menestra*, le fou a perdu sa couleur jaune, et pour cause, dans la xylographie de *El Cascabel*, ainsi que ses armes, sans doute pour ne pas attirer trop ouvertement les foudres de la censure. Le prix de l'abonnement de *El Cascabel* en 1866 est de 9 réaux par trimestre à Madrid et de 10 réaux en province pour ses quatre pages de 36 x 24 cm, dont la première et la troisième sont alors illustrées.

Il est complété chaque année depuis sa fondation par un almanach³¹ où sont réunies les principales caricatures de l'année passée, reprenant ainsi une technique de (re)vente pratiquée par Gabriel Aubert et Charles Philipon, et qui se généralise pendant les années 1860 à toute la presse illustrée.

LE CHARIVARI, UN MODÈLE DE MARKETING

Philipon et son beau-frère Aubert créent en 1832 *Le Charivari* comme « complément pour [leur] hebdomadaire *La Caricature* qui se voit en permanence persécuté par les autorités pour son attitude antiroyaliste³² » et qui sera vendu en 1835³³. En hommes d'affaires avisés, il semble qu'ils aient eu très tôt l'idée de décliner le journal en une gamme variée de produits dérivés comme les albums de caricatures, affiches et autres gravures des principaux artistes.

Le premier en Espagne à avoir appris la leçon est Ángel Fernández de los Ríos, qui lance en décembre 1850 *Las Novedades* en complément de l'offre qu'il propose déjà sur le marché des publications périodiques. Il met en pratique la « vente groupée » puisque pour 13 réaux par an à Madrid et 18 réaux en province, les abonnés se voient offrir la lecture de *La Ilustración*, de *El Semanario Pintoresco*, de *Las Novedades*, ainsi que des volumes de la deuxième série de la collection « Biblioteca Universal ». Son argument de vente repose, d'une part, sur la possibilité de conserver les textes, qui constituent une sorte d'encyclopédie des connaissances les plus variées sous forme de « *volúmenes de interés permanente* », que l'abonné se doit de garder à portée de main. L'autre argument, d'une autre nature, met en avant le nombre considérable des illustrations. En effet, si les publications antérieures à l'apparition de *Las Novedades* comportaient déjà des illustrations

31 Jusqu'en 1866 où il se fixe en *Almanaque de « El Cascabel »*, le titre de ces almanachs fluctue : *Almanaque Cómico-Profético de « El Cascabel »* en 1863, *Almanaque Cómico-Profético-Higiénico de « El Cascabel »* pour 1864, et, profitant de la libéralisation de la loi en 1865, *Almanaque Político y Literario de « El Cascabel »*, rendant explicite ce qu'aucun lecteur ne pouvait ignorer.

32 Rudolf Josche, « *Le Charivari* (1832-1926), Paris », *Ridiculous*, n° 18, p. 54.

33 Philipon sera à l'origine de nombreux autres titres comme *Le Musée Philipon* (1842-1843), *Le Journal pour rire* (1848-1856) ou *Le Journal amusant* (1856-1933).

(700 gravures par an dans *La Ilustración* et 300 pour *El Semanario Pintoresco*), le nouveau périodique publie dans les numéros du lundi une partie satirique illustrée « *por el estilo y el tamaño de las que da el periódico francés Le Charivari*³⁴ ». Une fois encore, la publication de Philipon, modèle insurpassable, est invoquée comme argument de vente. Mais certains personnages graphiques célèbres deviennent aussi des références en Espagne.

De son côté, *La Soberanía Nacional*³⁵ dans son numéro du 9 mai 1865 lance un appel aux deux principaux dessinateurs satiriques d'actualités de l'époque, afin que, prenant exemple sur Honoré Daumier et ses figures de Robert Macaire et de Bertrand, ils créent des équivalents pour la personne de Luis González Bravo, politicien versatile qui, devenu ministre de l'intérieur quelques années plus tard, donnera son nom à une des lois sur la presse les plus sévères :

90

Ceux qui connaissent la collection de caricatures de Daumier et ses tableaux de Robert Macaire et de Bertrand, se souviennent qu'il s'agit toujours du même héros, même s'il a beau se déguiser. Ortego y Vallejo doivent les connaître. Pourquoi ne les reproduisent-ils pas en les adaptant à la silhouette de M. Luis ? Ibrahim Clarete [pseudonyme adopté par Luis González Bravo pour signer ses articles publiés dans la presse], dans l'opposition ou au ministère, reste toujours le même³⁶.

Même si Daumier est cité ici, nous suivrons plutôt les traces de l'influence de Cham sur Francisco Ortego, en adoptant le point de vue de David Kunzle quant à la célébrité plus importante du second par rapport au premier leur vie durant³⁷. Dans un article très détaillé quant au fonctionnement du *Charivari*, David Kunzle montre de façon convaincante que, si Daumier s'adressait à un public républicain, certes, mais « d'une grande bourgeoisie riche et intéressée par l'art », « Cham s'adressait plutôt aux gens situés à l'autre bout de l'échelle, ceux qui se préoccupaient moins de "l'art qui dure" que des irritations et des folies, grandes et petites, du quotidien socio-politique ». Ainsi son public était plus vaste du fait de ses collaborations régulières à d'autres revues généralistes illustrées comme *L'Illustration*. Francisco Ortego partage cette caractéristique avec Cham, qu'il a sans doute imité afin d'acquérir la même notoriété que lui. S'il multiplie en

34 « Du style et de la taille de celles que propose le périodique français *Le Charivari* ».

35 *La Soberanía Nacional*, dirigé par Ángel Fernández de los Ríos – fondateur de nombreux journaux, comme nous l'avons vu, écrivain, homme politique et franc-maçon –, est un quotidien progressiste du soir qui sera interdit au moment du soulèvement des sergents de la caserne de San Gil en juin 1866, son directeur étant condamné à mort par un tribunal militaire.

36 « *Los que conozcan la colección de caricaturas de Daumier y sus cuadros de Robert Macaire y Bertrand, recordarán que el héroe es en todos ellos el mismo, por mucho que se disfrace. Ortego y Vallejo deben conocerlos ¿por qué no los reproducen y arreglan al tipo de D. Luis [González Bravo]? Ibrahim Clarete, en la oposición y en el ministerio es siempre el mismo* ».

37 David Kunzle, « Cham, le caricaturiste "populaire" », dans *Daumier et le dessin de presse*, Paris, Histoire et critique des arts, 1980, p. 197-224.

effet les collaborations à de nombreux titres satiriques (peut-être en raison des saisies fréquentes de ses caricatures), il participe tout au long de son existence aux rubriques graphiques de *El Museo Universal* (1857-1869), la grande revue illustrée de la décennie³⁸. Mais Cham aura su également relancer *Le Charivari* en 1844, pendant l'absence de Paul Gavarni, avec *La Revue charivarique de l'Exposition de 1844*, et surtout la *Parodie du Juiferrant*, toujours à base de nombreuses petites vignettes sur bois, « blagues graphiques accompagnées de légendes spirituelles et ayant la plupart du temps un intérêt d'actualité³⁹ ».

David Kunzle fournit par ailleurs des données précises quant aux publications en album de Cham par Aubert et Philipon en indiquant un changement important : « Le marché d'avant 1848 des albums lithographiques qui coûtaient cher, tels ceux de Daumier ou de Gavarni, a cédé la place à un autre marché fait d'albums beaucoup moins chers et plus petits composés de vignettes gravées sur bois et regroupées par quatre pour chacune des seize pages, c'est-à-dire la spécialité de Cham [...] »⁴⁰, parmi lesquels certains titres sont à commenter. S'il est évident que Francisco Ortego a adopté le format paysage des albums de seize pages et s'est largement inspiré, entre autres, de *La Saison des eaux*, de *Baigneurs et buveurs d'eau*, ou des *Émotions de chasse* et *Pendant la canicule*, pour les séries qu'il livre à différents périodiques satiriques et revues illustrées, principalement à *El Museo Universal* pendant cette décennie, *Un peu de tout* de Cham (1856) pourrait fort bien constituer la source directe de *Menestra* [Ragoût]⁴¹ (fig. 7).

En effet, rappelons que l'un des sens du mot *satire* peut être rapporté à son origine *satura* qui désigne le mélange culinaire, le composé⁴², et qu'il a entretenu en Espagne, de façon constante, d'étroites relations avec la pratique du genre satirique ou humoristique. Il semble que Francisco Ortego, au moment de

38 L'importance de cette revue dans la modernisation culturelle de l'Espagne reste encore à étudier. Le lecteur pourra se reporter à notre travail qui n'en aborde qu'un aspect, *La Tarea conjunta de los hermanos Bécquer en « El Museo Universal », 1857-1869*, Paris/Francfort/Bern, Peter Lang, 2003.

39 David Kunzle, « Cham, le caricaturiste "populaire" », art. cit., p. 206.

40 *Ibid.*, p. 210.

41 Il s'agit d'un nombre inconnu d'albums de seize pages, imprimés sur du papier peu cher, publiés dans les années 1868-1869, sans doute aussi, avant *La Criatura*. Nos déductions s'appuient sur les événements auxquels il est fait allusion. Ces feuillets ne figurent de façon complète dans aucune collection publique et nous devons à un collectionneur privé la chance d'avoir pu en consulter treize de *La Criatura* et onze de *Menestra*.

42 Les références abondent en la matière. Nous ne retiendrons que la dernière, au fil des lectures, qui a le mérite de proposer des équivalents dans d'autres langues, dont l'espagnol. Il s'agit de l'entrée « Satire » du second volume de *Bardadrac* de Gérard Genette, intitulé *Codicille* : « Je rappelle qu'il désignait à l'origine (je cite le vieux Gaffiot) un "plat garni de toute espèce de fruits et de légumes, une sorte de macédoine ; ou un ragoût, un pot-pourri ; ou une farce" [...]. La constance de ce champ lexical à travers les langues et les siècles est assez remarquable : quoique d'intention plus sérieuse, le titre du *Zibaldone* de Leopardi en est un équivalent presque littéral, et j'ai toujours plaisir, gustatif et musical, à citer l'espagnol *zarzuela* » (Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 261).

reprendre en albums certaines de ses séries, veuille s'inscrire dans cette tradition, remise au goût du jour par d'importants écrivains satiriques qu'il a accompagnés dans leurs entreprises éditoriales. S'il ne pouvait pas choisir *zarzuela*, bien trop lié au théâtre et à un genre d'opérette non exempt de traits critiques, *menestra*, selon la définition qu'en donne le *Diccionario de la Real Academia*, s'applique à un « *guisado compuesto con diferentes hortalizas* » que nous pourrions traduire par « ragoût de légumes ». Les auto-désignés disciples de Momus, Manuel del Palacio et Luis Rivera, sur la page de titre de leur ouvrage *Museo Cómico* de 1863, auquel d'ailleurs collabore Ortego, revendiquent, dans un sous-titre sans fin⁴³, le lien entre ce ragoût où tout se mélange et la collection ou le magasin/magazine, rendant ainsi caduque la frontière entre la publication populaire frivole et le sérieux ou l'académisme du musée éditorial.

7. Francisco Ortego, *Menestra*, couverture (ca 1868 ?), coll. musée Zumalacarreghi, cliché de l'auteur avec l'aimable autorisation du musée

43 *Museo Cómico o Tesoro de los chistes. Colección, almacén, depósito o lo que Ustedes quieran, de cuentos, fábulas, chistes, anécdotas, chascarrillos, dichos agudos y obtusos, epigramas, sentencias, flores y espinas, oportunidades y extravagancias, simplezas de a folio, frases intencionadas, en una palabra, cuanto se pueda inventar para hacer reír. Todo ello compuesto, guisado y aderezado para servírselo al público en una mesa limpia, adornada de pepinillos y aceitunas, o sean grabados, por los discípulos de Momo a quienes llaman por ahí Manuel del Palacio y Luis Rivera* [Musée comique ou Trésor de blagues. Collection, magasin, dépôt ou ce que les lecteurs voudront, de contes, fables, blagues, anecdotes, expressions fines et émoussées, épigrammes, sentences, fleurs et épines, trouvailles et extravagances, bêtises à grand folio, phrases intentionnées, en un mot, tout ce qui peut être inventé pour faire rire. Le tout composé, cuisiné et bien présenté pour le servir au public sur une table propre, ornée de cornichons et d'olives, c'est-à-dire de gravures, par les disciples de Momus, que l'on appelle par-ci par-là Manuel del Palacio et Luis Rivera], Madrid, Librería de Miguel Guijarro editor, 1863.

Cependant, ce ragoût ou *menestra*, concocté dans un chaudron diabolique, ne nous éloigne guère du *Charivari* puisque le cuisinier-bouffon de la gravure emprunte plus d'un trait au fou bleu-blanc-rouge que Cham fait figurer sur la couverture de son *Almanach comique* de 1847 et que nous avons déjà commenté ailleurs⁴⁴ (fig. 8). Il nous faut ajouter une observation cependant : *Menestra* et *La Criatura* sont liées thématiquement entre elles par le regard, celui de l'œil par lequel se termine la coiffe du fou⁴⁵, et celui de l'œil de *La Criatura* relayé par l'objectif de la caméra.

8. Cham, *Almanach comique*, 1847, BnF, Paris
D'après une carte postale éditée en 1987

UNE VOIE SATIRIQUE IBÉRIQUE ?

Une autre série d'albums de Francisco Ortego, intitulée cette fois *La Criatura* [*Le Nouveau-né*] (fig. 10), paraît après *Menestra*, sans qu'il soit possible d'en préciser l'exacte chronologie. Durant ces années 1860, véritable creuset de l'expression satirique, principalement pour Ortego, une voie demeure, nous

44 « Ortego, dessine-moi les Espagnols », art. cit., p. 283-284.

45 Cet œil au bout d'une queue rappelle celle dont serait dotée l'humanité future selon les prévisions de Charles Fourier et qui fit l'objet de nombreuses caricatures de Cham dans les années 1840.

semble-t-il, plus spécifique à l'Espagne : celle qui, de *El Nene* [*Le Petit*]⁴⁶ à *La Criatura*⁴⁷, déplace la satire et la caricature du côté de l'enfance, de l'*infans*, celui qui ne parle pas. À bien y regarder, l'angle adopté par ces deux publications diverge malgré l'appartenance de leurs titres au même champ lexical.

9. Francisco Ortego, *El Nene*, prospectus, novembre 1859, p. 1,
cliché Biblioteca Nacional de España

46 Publié entre 1859 et 1860, ses vingt numéros de huit pages du samedi (ca 17 x 24 cm) furent rédigés principalement par Manuel del Palacio, Ramón Rodríguez Correa et Luis Rivera, groupe fondateur quelques années plus tard de *Gil Blas*. Les lithographies caricaturales ainsi que l'en-tête sont l'œuvre de Francisco Ortego.

47 *La Criatura* est sans doute postérieure à *Menestra* (son prix est en pesetas, Amédée I^{er}, élu roi d'Espagne en novembre 1870, y apparaît) et dépasse donc ainsi de peu la limite chronologique que nous nous sommes fixée. Il s'agit d'albums de 8 pages (ca 22 x 14,5 cm) de xylographies (gravées sans doute par Ortego lui-même), paraissant le dimanche, vendus séparément au prix de 50 centimes de pesetas ou par abonnement mensuel (1 peseta et 75 centimes), trimestriel (5 pesetas et 75 centimes) ou annuel (18 pesetas et 50 centimes) en Espagne, mais aussi à l'étranger, à Cuba, et en Amérique du Sud.

L'en-tête de *El Nene* (fig. 9) représente le monde de la politique en tant que jeu des politiciens-enfants en miniature, coiffés qu'ils sont de casques d'osier – *la chichonera*, en espagnol – pour éviter de se blesser à la tête en cas de chute à l'instar de l'enfant qui les observe. Celui-ci trouve son pendant sur la gauche en la figure d'un chat qui trône parmi d'autres jouets, enfant et chat réunis pour signifier la satire et la caricature. Le sous-titre confirme cette première approche : « *Revista infantil entre literaria y grotesca, artística y fenomenal de las cosas y las personas de este bienaventurado país* », précisée encore dans le numéro prospectus : « *la verdad solo pueden decirla los niños y los tontos* »⁴⁸. La satire équivaut alors à la révélation de la vérité qui sort de la bouche des enfants et des idiots et elle ramène la politique à un jeu, auquel elle ôte toute transcendance et supériorité. C'est en quelque sorte le monde inversé carnavalesque (l'enfant est plus grand que les politiciens), avec sa cohorte de monstres (« *fenomenal* ») et son aspect grotesque.

10. Francisco Ortego, *La Criatura*, couverture, (ca. 1870?), coll. part., cliché de l'auteur

La Criatura (fig. 10) montre un jeune enfant qui se tient debout (il porte lui aussi le couvre-chef protecteur) derrière un appareil photographique sur son trépied. Il s'agit de porter un regard d'enfant sur le monde, caractérisé non par sa naïveté, mais par un sens aigu et précis de l'observation, comparable à celui de l'objectif photographique. L'utilisation de la photographie proposée ici met

48 « Revue enfantine, littéraire mais aussi grotesque, artistique et phénoménale, des choses et des personnes de ce bienheureux pays » ; « la vérité ne sort que de la bouche des enfants et des idiots ».

en exergue la volonté de Francisco Ortego de faire de la caricature l'instrument de la révélation de la vérité, tout comme la photographie n'est au final, pour lui, que l'empreinte de la réalité sur la plaque sensible. La comparaison est audacieuse et complexe puisque la perception de la caricature, proche de l'esthétique grotesque, se caractérise plutôt par sa liberté. Cette pratique non-mimétique s'exerce pourtant sur le fil, la ressemblance s'avérant aussi indispensable à l'identification du caricaturé qu'est nécessaire la déformation pour provoquer le rire. Le peintre qu'est Ortego situe ainsi la caricature hors du domaine de la critique d'art académique : pour inscrire la vérité, la caricature représente sans les artifices de la peinture, sans cet idéal de beauté qui masque et recouvre la réalité sociale, rejoignant le regard de l'enfant, curieux de tout, qui n'a pas encore été conditionné par les conventions sociales et morales. Nous retrouvons ce regard espiègle et facétieux de l'enfant dans les traditions germaniques de Till Eulenspiegel, enfant éternel qui arbore la tenue du bouffon, ou de Max et Moritz, les deux garnements de Wilhelm Busch, nés en 1865 – à cette différence près, que *El Nene* aussi bien que *La Criatura* sont des enfants en bas âge. S'agirait-il d'un clin d'œil et d'un autoportrait de cette caricature qui en est encore à effectuer ses premiers pas dans la presse périodique ?

BIBLIOGRAPHIE

- BOTREL Jean-François, « Estadística de la prensa madrileña de 1858 a 1909 según el registro de contribución industrial », dans *Prensa y sociedad en España*, dir. Manuel Tuñón de Lara, Antonio Elorza et Manuel Pérez Ledesma, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo EDICUSA, 1975, p. 25-46.
- , *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Ediciones Pirámide, 1993.
- BOZAL Valeriano, *La Ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón editor, 1979.
- CABRERA Mercedes, ELORZA ANTONIO, VALERO Javier et VÁZQUEZ Matilde, « Datos para un estudio cuantitativo de la prensa diaria madrileña (1850-1875) », dans *Prensa y sociedad en España*, dir. Manuel Tuñón de Lara, Antonio Elorza et Manuel Pérez Ledesma, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo EDICUSA, 1975, p. 47-147.
- CARO BAROJA Julio, « Le charivari en Espagne », dans *Le Charivari*, dir. Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, Paris/La Haye, Éditions de l'EHESS/Mouton, 1981, p. 75-96.
- GABRIEL Narciso de, « Alfabetización, semialfabetización y analfabetismo en España (1860-1991) », *Revista complutense de educación*, vol. VIII, n° 1, 1997, p. 199-231.

- HARTZENBUSCH Eugenio, *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1894 ; reimpr. fac-similé, Madrid, Biblioteca Nacional/Ollero y Ramos, 1993.
- KUNZLE David, « Cham, le caricaturiste “populaire” », dans *Daumier et le dessin de presse*, Paris, Histoire et critique des arts, 1980, p. 197-224.
- LANES MARSALL Julien, « *Momus républicain* » ou la « *República de las Risas* ». *Satire et hétérodoxie pendant le règne d'Isabelle II et le « Sexenio democrático »*. Roberto Robert y Casacuberta (1827-1873), thèse de doctorat en études hispaniques et hispano-américaines, dir. Marie-Linda Ortega, université de Toulouse-Le Mirail, 2006.
- ORTEGA Marie-Linda, « Ortega, dessine-moi les Espagnols », *Les Cahiers du GRIMH*, n° 1, « Images et hispanité », 1998, p. 327-346.
- , « *Hacer bulto* : l'écrivain espagnol à l'ère de la marchandise (1840-1875) », dans *Escribir en España, 1840-1876*, dir. Marie-Linda Ortega, Madrid/Marne-la-Vallée, Visor libros/Fundación Duques de Soria/Presses universitaires de Marne-la-Vallée, 2002, p. 105-115.
- , *La Tarea conjunta de los hermanos Bécquer en « El Museo Universal », 1857-1869*, Paris/Francfurt/Bern, Peter Lang, 2003.
- , « El arte de Ortega en la prensa: la caricatura de cabecera », dans *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España Isabelina*, dir. Marie-Linda Ortega, Madrid/Marne-la-Vallée, Visor/Éditions de l'université Marne-la-Vallée, 2004, p. 201-216.
- PALENQUE Marta, « Carlos Frontaura, escritor y empresario. Su obra literaria y periodística: *El Cascabel* », dans *Escribir en España, 1840-1876*, dir. Marie-Linda Ortega, Madrid/Marne-la-Vallée, Visor libros/Fundación Duques de Soria/Presses universitaires de Marne-la-Vallée, 2002, p. 105-115.
- « Les revues satiriques françaises », dir. Jean-Claude Gardes, Jacky Houdré et Alban Poirier, *Ridiculosa*, n° 18, 2011.
- SÁNCHEZ ARANDA José Javier et BARRERA Carlos, *Historia del periodismo español. Desde sus orígenes hasta 1975*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1992.
- Satire, parodie, pamphlet, caricature en Autriche à l'époque de François-Joseph (1848-1914)*, dir. Gilbert Ravy et Jeanne Benay, [Mont Saint-Aignan], Publications de l'université de Rouen, coll. « Études autrichiennes », 1999.
- SEOANE María Cruz, *Historia del periodismo en España. II. El siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, 4^e éd. 1996.
- STEAD Évanghélia, « Les perversions du merveilleux dans la petite revue ; ou, Comment le *Nain Jaune* se mua en *Yellow Dwarf* dans treize volumes jaune et noir », dans *Anamorphoses décadentes. Études offertes à Jean de Palacio*, dir. Isabelle Krzykowski et Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris, PUPS, 2002, p. 102-139, fig. 21-25.

LE *NEBELSPALTER* ZURICHOIS (1875-1921)¹ :
MODÈLES ET RÉSEAUX

Laurence Danguy

DES MODÈLES AUX RÉSEAUX : QUELQUES PRÉCISIONS

Parler des *modèles* d'une revue nécessite de préciser ce terme fortement polysémique, désignant des schémas n'ayant en commun que leur valeur référentielle. La maquette d'une revue constitue un premier type de modèle. Celui-ci sert de référence lors de l'élaboration d'un nouveau périodique, offrant un appui matériel au nouveau concept. Le format, le papier, l'organisation typographique et visuelle des pages sont ainsi réélaborés, sans qu'il y ait pour autant similarité avec la tendance ou même le contenu de la revue modèle. Ce modèle de revue entre également en scène au cours de la vie du journal, à l'occasion des révisions et ajustements de la maquette.

Les images des revues, tombées d'une manière ou d'une autre sous les yeux des dessinateurs, représentent une deuxième sorte de modèle. Au moment de faire leur propre dessin, ceux-ci s'en inspirent, n'en livrant cependant qu'exceptionnellement une version à l'identique.

Les œuvres artistiques sont un troisième modèle, servant de point de départ à une recreation graphique. Parent de la catégorie précédente, ce type s'en distingue néanmoins par sa forte valeur normative ainsi que par le médium de l'œuvre-mère, c'est-à-dire le support matériel du modèle. Le dessinateur s'appuie sur un tableau, une sculpture, une gravure, voire une œuvre architecturale, inscrits dans un panthéon, et qui représentent donc une référence, au sens commun du terme. Déformant et reformant son modèle, l'artiste procède à une transposition médiale rendue nécessaire par les contraintes physiques de la revue,

1 La revue étudiée dans ce chapitre s'intitule *Der Nebelspalter* entre 1875 et 1897, puis, selon les numéros, *Der Nebelspatler* ou *Nebelspalter* entre 1897 et 1908, date à laquelle l'article disparaît définitivement du titre. Pour des raisons d'uniformité, nous renonçons à restituer l'article dans cette contribution ainsi que dans la suivante. Voir Laurence Danguy et Philippe Kaenel, « La plus ancienne revue satirique du monde. Genèse, histoire et visions du monde du *Nebelspalter* des années zurichoises (1875-1922) », *Relations internationales*, n° 153, 2013, p. 30.

en particulier par son format, sa palette chromatique et sa bi-dimensionnalité. La déformation du modèle est toujours relative, car sa reconnaissance est nécessaire à la bonne réception de l'image. Celle-ci suppose une culture visuelle partagée entre dessinateurs et lecteurs. Le registre plus ou moins dévalué de la nouvelle œuvre décide de son caractère de citation ou d'hommage.

100 Le modèle rhétorique – ou sémantique – forme une quatrième sorte de modèle, bien souvent constitué par l'éditorial ou la couverture. Un mode de communication, un ton, des artifices, des référents, une structure de discours sont transposés, plus ou moins fidèlement. La typographie et, plus généralement, la structure visuelle sont au moins en partie préservées. Cela est à mettre en relation avec la nature hybride d'une revue illustrée, qui iconise le verbe (met en image un propos) et verbalise le visuel (dit d'après des images, montrées ou non), sans que ces deux composantes puissent être facilement isolées. De ce point de vue, la couverture d'une revue constitue une sorte de méta-éditorial, où le texte, parfois réduit au seul titre de la revue, est chargé d'images mentales, et l'image porteuse d'un contenu sémantique dense, ces deux composantes entretenant une relation dynamique.

On peut enfin isoler une cinquième et dernière sorte de modèle, cette fois d'ordre sociologique, avec l'éditeur, les dessinateurs et les rédacteurs, dont la condition sociale, nouvelle, requiert une assise sociale. On observe ainsi une recherche de légitimité, s'appuyant volontiers sur des organisations plus anciennes, socialement valorisées. Cette quête de statut passe également par la critique de personnalités et organisations importantes du milieu culturel dans lequel évoluent les dessinateurs. Ces différents types de modèles se retrouvent dans le *Nebelspalter*, initialement publié à Zurich en 1875 et qui y demeure jusqu'en 1921, poursuivant depuis son aventure en d'autres lieux de la Suisse alémanique².

Qui dit modèles, dit aussi réseaux, puisque ces modèles empruntent des canaux de circulation qui s'entrecroisent, après avoir fréquemment convergé autour d'un lieu qui n'est pas nécessairement une revue. Cela est évident lorsqu'il s'agit de modèles issus du « grand art », dont l'accès peut être très différencié, atelier, expositions, galeries d'art, affiches ou reproductions, ces dernières circulant, du reste, également *via* des revues qui entendent faire œuvre de pédagogie auprès de leur public³. Cela l'est moins pour des images de revues qui peuvent transiter par des canaux de circulation insolites, tels des cahiers confectionnés par des artistes ou des collectionneurs, compilant des dessins⁴. Ces images de revues voyagent,

2 Voir *ibid.*, p. 23-44.

3 Voir Laurence Danguy, *L'Ange de la jeunesse. La revue « Jugend » et le Jugendstil à Munich*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 89-90.

4 De tels cahiers compilant des illustrations du *Nebelspalter* ainsi que celles d'autres revues germaniques ont été retrouvés.

en outre, grâce aux réseaux internationaux, aux ramifications multiples, du cercle de lecture au café, dont la cartographie est délicate à reconstituer⁵. La difficulté s'accroît lorsque les dessins ont été transposés en d'autres médiums, calendriers, affiches, cartes postales, comme c'est fréquemment le cas à partir des années 1890⁶, alors que s'impose une politique commerciale agressive, nécessaire à la survie des titres dans un univers hautement concurrentiel. Telle est la configuration où se joue le cas, ô combien exemplaire, présenté dans la seconde partie de ce chapitre, de la composition *Das heutige Europa* [L'Europe actuelle] de Johann Friedrich Boscovits (1845-1918).

LE NEBELSPALTER ET SES MODÈLES VS LE NEBELSPALTER COMME MODÈLE

Comme la plupart des revues, le *Nebelspalter* n'a pas de modèle unique. Jean Nötzli et Johann Friedrich Boscovits, associés lors de la genèse du titre⁷, ont de toute évidence porté leur regard sur les paysages éditoriaux suisse, français, anglais et allemand. Un modèle s'impose cependant plus que tout autre, celui des *Fliegende Blätter*⁸, bien connues de l'éditeur du *Nebelspalter*, Jean Nötzli, pour y avoir collaboré quelques années auparavant⁹. Johann Friedrich Boscovits, dessinateur quasi exclusif jusqu'en 1887, s'appuie en effet sur la revue munichoise pour créer le marqueur identitaire du *Nebelspalter*, le bandeau sur lequel se détachent le nom du titre et sa personnification¹⁰. Pour créer le jeune homme qui va dès lors personnifier la revue, il transforme le harpiste du journal munichois, reprenant de surcroît le bouffon ainsi que la farandole de

- 5 Voir dans ce volume, l'article « Circulations de modèles entre l'aire germanique et l'Italie au début du xx^e siècle : ouvrir un champ de recherches » (p. 145-164) dans lequel Vanja Strukelj retrace les difficultés d'une telle entreprise.
- 6 Ces produits dérivés sont proposés à partir de 1880, avec la vente d'un calendrier du *Nebelspalter* dont on fait grande publicité à la fin 1879. Voir *Nebelspalter*, n° 48, 29 novembre 1879, encart intitulé « Illustrationsproben aus dem *Nebelspalter*-Kalender » [« Échantillons illustrés du calendrier du *Nebelspalter* »].
- 7 Voir Laurence Danguy, « Johann Friedrich Boscovits, figure centrale du *Nebelspalter* des années zurichoises (1875-1921) », dans *L'Artiste en revues*, dir. Laurence Brogniez et Clément Dessy, Rennes, PUR, à paraître.
- 8 Sur les *Fliegende Blätter*, voir Ursula E. Koch, « Die Münchner *Fliegenden Blätter* vor, während und nach der Märzrevolution 1848: ein deutscher *Charivari* und *Punch*? » [« Les *Fliegende Blätter* munichoises avant, pendant et après la révolution de mars 1848 : un *Charivari* et un *Punch* allemand ? »], dans *Politik, Porträt, Physiologie. Facetten der europäischen Karikatur im Vor- und Nachmärz* [Politique, portrait, physiologie. Facettes de la caricature européenne avant et après mars 1848], dir. Hubertus Fischer et Florian Vaßen, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2010, p. 199-255.
- 9 Peter Métraux, *Die Karikatur als publistische Ausdruckform untersucht am Kampf des « Nebelspalters » gegen den Nationalsozialismus, 1933-1945* [Étude de la caricature en tant que moyen d'expression journalistique à partir du combat du « *Nebelspalter* » contre le national-socialisme, 1933-1945], thèse de doctorat, Freie Universität Berlin, 1966, p. 25.
- 10 Laurence Danguy, « Johann Friedrich Boscovits, figure centrale du *Nebelspalter* des années zurichoises (1875-1921) », art. cit.

11. *Nebelspalter*, n° 1, 1^{er} janvier 1875, couverture, Bibliothèque nationale suisse

personnages hauts en couleur qui l'accompagnent. Cependant, le personnage du journal zurichois (fig. 11), avec son couvre-chef¹¹, sa plume et son encrier, ainsi que les personnages qui symbolisent et animent l'univers de la revue, s'appuient sur une seconde source iconographique. Ils sont également dérivés des figures de la *commedia dell'arte*, très vivaces dans l'univers satirique. Dans cette *commedia* des temps modernes, si les petits personnages ne peuvent être ramenés à un type précis, l'esprit originel de la *commedia dell'arte* est préservé, puisque ceux-ci vont agrémenter compositions et chroniques trois décennies durant¹². Quant à la personnification du *Nebelspalter*, elle représente un complexe syncrétique, agrégeant et modifiant les personnages du Capitan et de Scapino¹³. Dans le monde des revues, on aime à frayer avec les canons artistiques et littéraires.

Le modèle n'en a, cependant, pas fini de circuler, puisque, en 1896, le dessinateur de la première couverture de la revue munichoise *Jugend*, Fritz Erler (1868-1940), reprend le personnage créé par J. F. Boscovits en 1875 en l'adaptant au contexte munichois et à l'esthétique Jugendstil, propagée par le nouveau périodique. À nouveau, le modèle de la composition n'est pas unique. Pour le patineur inscrivant le nom de *Jugend* sur le ciel étoilé de Munich, Fritz Erler s'est également inspiré de la revue anglaise *The Studio*. Aubrey Beardsley signe en avril 1893 la première couverture de ce périodique très lié aux Arts & Crafts, d'une réception considérable en Europe¹⁴. La couverture montre des arbres Modern Style autour desquels s'enroule une banderole sur laquelle se détache le titre de la revue. Ce sont ces deux éléments du *Nebelspalter* et de *The Studio* que transforme et agrège Fritz Erler (fig. 12). Cet exemple de l'adaptation de modèles mixtes, à la fois maquettes, images de revues et modèles figuratifs, est précieux, en ce qu'il illustre la multiplicité des références, tant du point de vue de leur nature (iconique, sémantique, objectale et rhétorique) que de leur médium (la *commedia dell'arte* est à l'origine théâtrale) et de leur géographie historique et culturelle. Des schémas de circulation inattendus et des mécanismes de transferts sémantiques et visuels sont ainsi mis en évidence : la transformation du jeune polémiste zurichois, accompagné d'une multitude de personnages et copieusement doté d'attributs, en un jeune homme seul, porteur de la bonne nouvelle symbolisée par la flamme de la jeunesse (*Jugend*) ;

11 Un jeu sémantique assez complexe se joue autour de ce chapeau, puisque *Nebelspalter* désigne en dialecte un tricorne et que le chapeau montré est un bicorne, remplaçant historique « émancipé » du tricorne.

12 Ils apparaissent, en particulier, sous forme d'icônes accompagnant les chroniques jusqu'en 1907, puis reviennent en 1913.

13 Si l'on s'appuie sur les types recensés en 1860 dans Maurice Sand, *Masques et Bouffons (comédie italienne)*, Paris, A. Lévy fils, 1862. Je dois ici remercier Melody Barblan Wirths.

14 Linda Koreska-Hartmann, *Jugendstil, Stil der « Jugend »*. *Auf den Spuren eines alten, neuen Stil- und Lebensgefühls [Jugendstil, style de « Jugend »*. *Sur les traces d'anciens et de nouveaux styles et modes de vie*], München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969, p. 24.

12. *Jugend*, n° 1-2, 1^{er} janvier 1896, couverture de Fritz Erler, coll. part.

la renégociation visuelle et sémantique du titre, tout à la fois idiomatique dans le cas du *Nebelspalter* (l'origine du nom est dialectale)¹⁵ et architectonique (le bandeau est tendu sur un cadre pseudo-architectural), inscrit dans le végétal et le feu dans le cas de *Jugend*, alors que l'élément architectural à l'arrière-plan, la Frauenkirche, devient l'emblème de Munich¹⁶; la transcription en image par *Jugend* du contenu de l'éditorial du *Nebelspalter*¹⁷.

Parmi les dessins du *Nebelspalter*, bien d'autres modèles d'images aux origines tout aussi variées sont évidemment identifiables, en premier lieu celles issues d'autres revues illustrées européennes. À partir de 1901, outre les revues munichoises, les revues de cabaret parisiennes, tel *Le Frou-Frou* paraissant depuis 1900, laissent leur empreinte sur le *Nebelspalter* par le biais d'une iconographie féminine soudain plus dénudée. Celle-ci est d'abord le fait de l'illustrateur allemand Willy Lehmann-Schramm (1866-?)¹⁸. On trouve également chez Honoré Daumier l'une des grandes sources d'inspiration des artistes de la première comme de la seconde génération. En 1897, Willy Lehmann-Schramm reprend ainsi un dessin de Daumier, *Tiens peuple, tiens bon peuple, en veux-tu, en voilà*, initialement publié en 1835 dans *Le Charivari*¹⁹, dans une caricature intitulée *In 100 Jahren in Zürich* [*Dans 100 ans à Zürich*]²⁰. La nouvelle composition comporte néanmoins une charge antisémite étrangère à l'original. Dans ce chapitre des images de revues, *Jugend* tient une place privilégiée. Le vis-à-vis de deux caricatures, *Schwer krank* [*Gravement malade*] et *Im Boudoir Germania's* [*Dans le boudoir de Germania*], est riche d'enseignements. La première caricature, œuvre de Johann Friedrich Boscovits, est publiée au début de l'année 1892; la seconde, dessinée par Arpad Schmidhammer (1857-1921), paraît durant le dernier tiers de l'année (fig. 13 et 14). Plusieurs éléments peuvent être mis en évidence dans la réinterprétation du motif, somme toute ancien, du boudoir politique: la reprise du schéma global de composition; le caractère interchangeable des personnifications des revues (*Jugend* à la place du *Nebelspalter*); celui tout aussi instable des entités politiques (Germania au lieu de l'Europe); une circulation de modèles contredisant l'importance historiographique des deux revues et leur impact supposé. Ici, comme du reste dans le cas des couvertures, la chronologie place le *Nebelspalter* en position

15 Voir note 11.

16 Voir Laurence Danguy, « Confisquée par l'image: la ville des revues germaniques autour de 1900 », dans *Représenter la ville. Entre cartographie et imaginaire*, dir. Pierre-Yves Le Pogam et Martine Plouvier, Paris, Éditions du CTHS, 2013, p. 83-105.

17 *Jugend* publiée cependant dans les pages suivantes un éditorial en bonne et due forme (*Jugend*, n° 1-2, 1896).

18 La date de mort est inconnue.

19 *Le Charivari*, 1^{er} avril 1835.

20 *Nebelspalter*, n° 29, 17 juillet 1897.

13. Friedrich Boscovits, *Schwer krank* [*Gravement malade*], dessin pleine page en noir et blanc, *Nebelspalter*, n° 3, 16 janvier 1892, Bibliothèque nationale suisse

14. Arpad Schmidhammer, *Im Boudoir Germania's* [*Dans le boudoir de Germania*], dessin en noir et blanc, *Jugend*, n° 40, 1^{er} octobre 1900, coll. part.

d'émetteur vis-à-vis de *Jugend*, fournissant une indication précieuse sur l'impact et la zone d'influence de la revue zurichoise. Ces modèles passent, enfin, par des réseaux que l'on pourrait qualifier de « naturels », puisque bien des dessinateurs travaillent dans différentes revues et sont, par ailleurs, eux-mêmes lecteurs de revues. C'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre l'influence toujours plus importante d'Henri Gustave Jossot (1866-1951), dessinateur très actif de *L'Assiette au beurre*²¹, sensible à partir de 1909 sous le crayon du dessinateur zurichois Emil Huber (1883-1943), et qui perdure jusque durant la première guerre mondiale.

21 Sur ce journal, voir notamment les travaux d'Henri Viltard ainsi que ceux d'Élisabeth et Michel Dixmier.

Une multitude de références au « grand art » sont visibles dans le *Nebelspalter* et ce, dès l'origine. Le fait n'est guère étonnant, puisque J. F. Boscovits, longtemps seul dessinateur, a reçu une formation artistique complète. Ces modèles ressortissent, selon les époques, le contexte et le dessinateur, soit à un fonds humaniste européen, soit à une culture contemporaine, largement partagés dans l'aire culturelle germanique. Plus que d'autres, J. F. Boscovits réinterprète l'œuvre d'Albrecht Dürer. En 1890, il s'appuie ainsi sur une gravure issue du cycle de *L'Apocalypse, Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse* (1498), pour concevoir une caricature, critique combinée de la politique culturelle locale – l'interdiction de la pièce *Les Revenants* d'Ibsen – et des maux plus généraux de la société, discorde, famine, peur de la guerre, crise, misère et tyrannie²². Comme bien d'autres revues germaniques, dont la munichoise *Jugend* ou la viennoise *Ver Sacrum*, le *Nebelspalter* met à l'honneur Arnold Böcklin (1827-1901). En 1897, un numéro spécial lui est consacré à l'occasion de ses soixante-dix ans : toutes les pages sont des hommages au maître²³. Le très célèbre tableau aux cinq versions, *L'Île des morts* (1880-1886), donne lieu à plusieurs réinterprétations, y compris dans la propagande de la première guerre mondiale²⁴, contribuant ainsi à la fortune de l'une des œuvres les plus copiées de l'aire germanique. Gustave Doré (1832-1883) est un autre de ces maîtres célébrés *via* une reformulation des gravures de *L'Enfer* de Dante. *Der Ring der Völker* [*Le Combat des peuples*] dénonce dans une couverture de 1915 les luttes fratricides et, fait plutôt rare, mentionne le créateur de l'œuvre-mère : « *Zeichnung von J. F. Boscovits : nach Doré* » [« Dessin de J. F. Boscovits : d'après Doré »]²⁵. Cependant, le modèle le plus fréquemment rencontré est national : il s'agit de Ferdinand Hodler (1853-1918), déprécié dans maintes caricatures à partir de 1897²⁶, sans que la cible première ne soit clairement identifiée, l'artiste ou bien une influence institutionnelle jugée trop importante²⁷. Enfin, une série d'images montre une rédaction fonctionnant comme un atelier organisé autour de deux maîtres, Jean Nötzli et J. F. Boscovits, et d'une série d'apprentis, tous unis dans leur travail, reprenant donc un modèle ancien et valorisé d'organisation sociale²⁸.

22 *Nebelspalter*, n° 15, 12 avril 1890, dessin pleine page en noir et blanc, sans titre.

23 *Nebelspalter*, n° 42, 16 octobre 1897.

24 *Nebelspalter*, n° 33, 17 août 1918, dessin pleine page en couleur d'Alfred Hirschler, intitulé *Die Toteninsel* [*L'Île des morts*].

25 *Nebelspalter*, n° 2, 9 janvier 1915.

26 La première d'entre elles est signée Willy Lehmann-Schramm ; *Nebelspalter*, n° 10, 6 mars 1897, *Blutige Anerkennung* [*Reconnaissance sanglante*].

27 Voir en priorité : Oskar Bättschmann, Matthias Frehner et Hans-Jörg Heusser, *Ferdinand Hodler. Die Forschung, die Anfänge, die Arbeit, der Erfolg, der Kontext* [*Ferdinand Hodler. La recherche, les débuts, l'œuvre, le succès, le contexte*], Zürich, SIK-ISEA, 2009. Ferdinand Hodler est, ces dernières années, l'objet d'une bibliographie abondante. L'Institut d'art suisse s'emploie à l'établissement d'un catalogue raisonné de son œuvre.

28 Voir en particulier *Nebelspalter*, n° 1, 1^{er} janvier 1876 : « *1876 Prosit* » [« 1876, Santé ! »].

UNE AFFAIRE DE RÉSEAU ET D'INFLUENCES EN DEUX ACTES

Les archives de la première période du *Nebelspalter*, récemment retrouvées²⁹, permettent de reconstituer un réseau aux ramifications inattendues et savoureuses. La correspondance de Jean Nötzli livre le cas d'un réseau impliquant l'éditeur et rédacteur en chef du *Nebelspalter*, Jean Nötzli, le journaliste et historien de la caricature, John Grand-Carteret, ainsi que l'éditeur d'art zurichois, Cäsar Schmidt³⁰. La présentation chronologique de cette correspondance émaillée de documents comptables est essentielle. Elle se joue en deux actes. Le premier implique Jean Nötzli et John Grand-Carteret, alors que Cäsar Schmidt n'apparaît que dans le second. Couvrant dix-sept années, de 1880 à 1897, son déroulement met à jour des enjeux artistiques, éditoriaux, symboliques et financiers.

Acte I : correspondance entre Jean Nötzli et John Grand-Carteret de 1880 à 1891

La première partie de la correspondance est donc constituée d'un échange de lettres entre Jean Nötzli et John Grand-Carteret, rédacteur au *Figaro* et auteur d'ouvrages sur la caricature germanique³¹. Le 22 mai 1880, John Grand-Carteret entame la correspondance en demandant à Jean Nötzli, alors à la tête du *Nebelspalter* depuis un peu plus de cinq ans, de lui faire régulièrement parvenir la revue :

Paris le 22 mai 1880 (50 rue Richer) / Monsieur et cher confrère, / Je viens vous prier de bien vouloir me faire parvenir les n° du Nebelspalter depuis Janvier si possible, et de m'en faire à l'avenir le service régulier. / M'occupant spécialement de la Suisse dans plusieurs journaux de Paris, je me ferai un plaisir de vous citer lorsque l'occasion s'en présentera et je vous adresserai également les numéros dans lesquels j'en aurai parlé. / En attendant l'avantage de vous lire, je vous présente mes salutations les plus cordiales. / John Grand-Carteret³²

Presque dix années se passent avant que la correspondance ne reprenne, le 10 mars 1889, date à laquelle Grand-Carteret demande un numéro qu'il n'a pas reçu, faisant ensuite un compliment sur Heinrich Jenny (1824-1891), qui est venu rejoindre un an plus tôt le dessinateur vedette du *Nebelspalter*, Johann Friedrich Boscovits :

29 La succession Nötzli (Nachlass Nötzli) a enrichi les fonds de la Zentralbibliothek de Zürich en 2009 et est consultable au département des manuscrits (Handschriften) depuis fin 2012.

30 Il s'agit des cotes 1.7 et 1.8 de la succession Nötzli.

31 C'est en tant qu'auteur de livres sur la caricature, servant aujourd'hui encore de référence, que J. Grand-Carteret est passé à la postérité.

32 Cote 1. 8 de la succession Nötzli, lettre du 22 mai 1880.

Paris le 10 mars 1889 / Vous seriez bien aimable de me faire envoyer le n°10 du *Nebelspalter* (2 mars) qui ne m'est pas parvenu, ce qui fait une lacune dans ma collection. / Je suis toujours avec le plus grand intérêt votre journal renforcé par le crayon si pittoresque, si personnel de H. Jenny qui a toujours conservé la même saveur. / Je vous enverrai prochainement un article dans lequel je vous cite. / J Grand-Carteret³³

Dans ces deux exemples, on comprend à demi-mot que l'avantage en capital symbolique, pour reprendre la terminologie de Pierre Bourdieu³⁴, promis par Grand-Carteret à Nötzli, c'est-à-dire de profiter de la notoriété du *Figaro*, dispense celui-ci d'honorer financièrement son abonnement.

L'année suivante, une nouvelle lettre de Grand-Carteret nous apprend la reprise dans *Le Figaro* de caricatures de Bismarck, publiées par le *Nebelspalter*:

110

Paris le 16 juin 1890 (6 rue Notre-Dame-de-Lorette) / Monsieur et cher confère / Vous aurez vu très certainement le supplément du *Figaro* avec les caricatures sur Bismarck dont 2 du *Nebelspalter* qui ont eu ici un très grand succès. / Je vous envoie, aujourd'hui, le volume *Bismarck en Caricatures*³⁵, en vous priant de bien vouloir lui consacrer quelques lignes dans votre prochain n° et si possible un dessin. Je vous donnerai mon portrait si vous voulez le publier à cette occasion sous une forme humoristique. / Croyez je vous prie à mes meilleurs sentiments de confraternité. / J Grand-Carteret³⁶

L'auteur rajoute en post-scriptum : « Envoyer régulièrement votre journal à M. Bovin au Figaro. Il l'exposera dans la salle des dépêches³⁷. »

Le dessin souhaité est aussitôt réalisé par Emil Dill (1861-1938), l'un des crayons les plus intéressants de ces années-là³⁸, et reproduit en dernière page du numéro du 21 juin, une place de choix dans l'organisation de la revue. *Das moderne Orakel zu Delphi* [*Le Nouvel Oracle de Delphes*] présente un Bismarck fumant son éternelle pipe dans sa retraite de Friedrichruh, d'où il continue de s'exprimer après son départ de la chancellerie³⁹. Parmi les

33 Cote 1. 8 de la succession Nötzli, lettre du 10 mars 1889.

34 Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 161.

35 John Grand-Carteret, *Bismarck en caricatures, avec 140 reproductions de caricatures allemandes, autrichiennes, françaises, italiennes, anglaises, suisses, américaines dont 2 coloriées. Dessins originaux de J. Blass, Moloch, Félix Régamey, de Sta, Tiret-Bognet, Willette*, Paris, Librairie académique Didier, Perrin et Cie, libraires-éditeurs, 1890.

36 Cote 1. 8 de la succession Nötzli, lettre du 16 juin 1890.

37 *Ibid.*

38 Emil Dill collabore de manière certaine au *Nebelspalter* entre 1890 et 1893, puis en 1895, et peut-être en 1908 et 1909, années où l'usage de monogrammes complique beaucoup l'authentification.

39 Il s'agit alors d'un topos des très nombreuses caricatures de Bismarck.

journalistes à ses pieds, se trouve un représentant du *Figaro*, dont on ne distingue cependant pas le visage⁴⁰. Une semaine plus tard, un encart invitant les lecteurs à s'abonner, publié en couverture, reprend dans son argumentaire la présence de reproductions du *Nebelspalter* dans les plus grands journaux du monde, tels *Le Figaro* parisien et *Il Secolo* milanais, ainsi que dans le livre tout récemment paru de John Grand-Carteret, *Bismarck en caricatures*⁴¹. La rédaction du *Nebelspalter* tire visiblement profit de l'affaire, Grand-Carteret, de son côté, apprécie, remerciant Jean Nötzli dans une lettre du 5 juillet 1890 : « J'ai vu ce que vous aviez déjà mis dans le *Nebelspalter* et vous en remercie⁴². »

L'échange reprend à l'occasion d'une nouvelle publication de Grand-Carteret, le 29 mai 1891 :

Monsieur et cher confrère, / Je vous adresse le nouveau volume que je viens de publier sous le titre de : *Crispi, Bismarck et la Triple-Alliance en caricatures*⁴³ faisant suite au *Bismarck* que vous avez reçu l'année dernière. / Vous y trouverez la reproduction d'une des amusantes caricatures du *Nebelspalter*. Vous me feriez grand plaisir en consacrant à ce volume une de vos prochaines illustrations. / Dans l'attente de votre réponse, je vous prie d'agréer, Monsieur et cher collègue, l'assurance de mes meilleurs sentiments, / J Grand-Carteret⁴⁴

Le dessin souhaité par Grand-Carteret n'a jamais pris place dans les colonnes du *Nebelspalter*, sans qu'il soit possible d'éclairer cette absence, et, bien sûr, pas davantage l'interruption de la correspondance durant six années.

Acte II : 1897, querelle autour de *L'Europe actuelle*

La seconde partie de la correspondance concerne un dessin de J. F. Boscovits, *Das heutige Europa [L'Europe actuelle]*, représentant une carte anthropomorphe (fig. 15). Boscovits s'est fait depuis une dizaine d'années une spécialité de ce motif, toujours intitulé à l'identique. Les trois déclinaisons qu'il en fournit entre 1886 et 1897⁴⁵, la première en noir et blanc, les deux suivantes en couleurs, s'étalent invariablement sur la double page centrale, un lieu particulièrement valorisé. Ce type de carte est apparu au XIX^e siècle⁴⁶ et devient courant à la fin de celui-ci, traduction en image de la montée des

40 *Nebelspalter*, n° 25, 21 juin 1890.

41 *Nebelspalter*, n° 36, 6 septembre 1890, encart publicitaire.

42 Cote 1. 8 de la succession Nötzli, lettre du 5 juillet 1890.

43 L'ouvrage est publié aux éditions Delagrave en 1891.

44 Cote 1. 8 de la succession Nötzli, lettre du 29 mai 1891.

45 *Nebelspalter*, n° 49, 4 décembre 1886 ; *Nebelspalter*, n° 15, 9 avril 1892 ; *Nebelspalter*, n° 39, 25 septembre 1897.

46 Philippe Kaenel, « Suisse-Allemagne (1848-1918) : neutralité et neutralisation du point de vue de la caricature », *Revue suisse d'art et d'archéologie*, n° 1-2, 2003, p. 108.

15. Johann Friedrich Boscovits, *Das heutige Europa* [L'Europe actuelle], double page en couleur, *Nebelspalter*, n° 39, 25 septembre 1897, Bibliothèque nationale suisse

nationalismes⁴⁷. Il s'inscrit dans une iconographie polymorphe de l'Europe s'installant à partir de 1876 dans le *Nebelspalter*, et dont les variations s'ajustent au ressenti de la question et de la politique européennes. Boscovits étant le dessinateur le plus important de la revue, il n'est guère étonnant que l'éditeur d'art zurichois Cäsar Schmidt ait cherché à acquérir les droits de cette image très colorée pour la confection d'un calendrier. L'affaire commence le 20 septembre 1897. Une série de reçus nous informe de la requête de Schmidt en vue de l'acquisition des droits de l'image. S'ensuit une quittance faisant état de la cession des droits par Nötzli pour 150 francs, ce qui représente une coquette somme. Le 9 octobre 1897, on trouve dans le livre de copies de Nötzli une lettre à l'attention de Cäsar Schmidt, en réponse à son courrier de la veille :

En réponse à votre demande du 8 octobre, je vous assure que je n'ai en aucun cas donné au « Figaro » les droits de reproduction de « L'Europe actuelle » et que je n'ai, d'ailleurs, pas été sollicité en ce sens⁴⁸.

47 Michael Wintle, *The Image of Europe. Visualizing Europe in Cartography and Iconography throughout the Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 393.

48 « Auf Ihr Anfragen vom 8 Oct. teile ich Ihnen mit, dass ich dem "Figaro" in Paris keinerlei Erlaubnis zum Abdruck von "heutigen Europa" abgeben und von ihm keinerlei Anfragen erhalten haben » ; cote 1.7 de la succession Nötzli, lettre du 9 octobre 1897.

Nötzli explique ensuite que *Le Figaro* a reproduit parfois des dessins du *Nebelspalter* de « manière tout à fait journalistique⁴⁹ » et propose à César Schmidt de lui racheter les droits de l'image afin de résoudre le problème, et donc de lui reverser les 150 francs perçus. Au verso de la lettre se trouve la mention « Caesar Schmidt: conflit en relation avec les illustrations du *Nebelspalter* dans le *Figaro* », dont il est difficile d'authentifier l'auteur⁵⁰.

C'est à ce moment-ci qu'il faut considérer une lettre de Grand-Carteret à Nötzli, datée du 21 octobre et rédigée sur papier à en-tête du « FIGARO, 26, rue Drouot » :

Mon cher confrère, / L'administration du *Figaro* me communique une lettre de M. César Schmitt [*sic*], libraire en votre ville et avec lequel je me souviens avoir eu d'excellents rapports, dont le contenu me surprend et m'étonne. / Ceci à propos de votre composition « L'Europe actuelle » reproduite dans le *Figaro* du 4 octobre avec la mention caricature de Boscovitz Nebelspalter de Zurich, comme je le fais chaque fois que je reproduis une image de votre journal, pensant naturellement vous êtes agréable en vous faisant ainsi profiter de la publicité du journal parisien. J'ajoute que cette image ne contenait aucune marque quelconque, aucune indication d'une propriété autre que la vôtre! / Comme j'ai depuis plus de six ans reproduit sans cesse avec votre assentiment soit dans mes volumes soit dans les journaux parisiens vos caricatures – j'ajoute même qu'à plusieurs reprises vous avez bien voulu m'en remercier – je viens vous prier de bien vouloir me faire savoir, par courrier, si vos intentions sont changées et si dans l'avenir il ne vous convient plus de voir vos caricatures reproduites avec la mention du Nebelspalter, naturellement. / Je ne voudrais pas cherchant avant tout à vous être agréable, aller ainsi à fin contraire de vos désirs, et me créer en même temps des réclamations désagréables. / Donc mon cher confrère un mot par courrier, me faisant savoir ce qu'il en est de cette affaire et ce que je dois en conclure pour l'avenir ainsi que pour le dessin en question. / Je profite de l'occasion pour vous féliciter à nouveau de la verve de vos images et je serais heureux si j'ai pu par nos reproductions contribuer à faire connaître le Nebelspalter. / Croyez mon cher confrère à mes meilleurs sentiments. / J Grand-Carteret⁵¹

Lettre à laquelle Nötzli répond le jour suivant, le 22 octobre 1897 :

49 « *in der journalistisch anständigsten Form* », *ibid.*

50 « *Streit wegen Abdrucks von Nebelspalterillustrationen im Figaro* » ; la correspondance a de toute évidence été classée et expurgée de certains documents ; on distingue plusieurs écritures dans les indications de classement, qui ne peuvent être authentifiées.

51 Cote 1. 8 de la succession Nötzli, lettre du 21 octobre 1897.

Monsieur, / En réponse de votre honorée d'aujourd'hui, je viens vous dire que je vous serais très obligé de bien vouloir reproduire de temps en temps de nos caricatures du « Nebelspalter », toutefois en nommant la source comme vous l'avez déjà fait depuis des années. Quant au dernier tableau, « L'Europe actuelle », je dois vous dire que j'ai vendu le droit d'auteur (spécialement pour ce tableau) à la librairie Schmidt, mais comme je me souviens, ce n'était, qu'après que le « Figaro » a reproduit cette caricature. Comme vous avez bien mentionné le « Nebelspalter », je ne crois pas que M. Schmidt y peut faire quelque chose et le mieux sera d'ignorer tout simplement sa lettre. Je désire vivement que nos bonnes relations restent les mêmes comme jusqu'à présent et s'il vous sera possible, Monsieur, de mentionner, soit dans le Figaro, soit dans vos volumes le « Nebelspalter », je vous serais bien reconnaissant. / Agréer, Monsieur, mes civilités distinguées, [sig] / J. Nötzli⁵²

114

La chronologie des courriers tout comme le fait que Nötzli propose de racheter les droits sont parlants. Nötzli ment effrontément. Il sait pertinemment avoir vendu les droits avant la parution de l'image dans *Le Figaro* et tient avant tout à maintenir de bonnes relations avec Grand-Carteret, c'est-à-dire à conserver la publicité que lui procurent les reproductions dans *Le Figaro* ainsi que la reconnaissance assurée par les publications sur la caricature. L'ensemble, la première demande de Grand-Carteret des numéros du *Nebelspalter* et ses différentes promesses de publicité, témoigne de la réalité humaine des réseaux, qui se comprennent aussi en termes de rapports de force. Ceux-ci sont nettement à l'avantage de l'historien et journaliste parisien et au désavantage de l'éditeur d'art zurichois. Dans cette affaire, un élément, qui apparaît en creux, n'est pas le moins important : à aucun moment, Boscovits, dont le dessin est au centre de l'affaire, ne semble avoir été consulté. Le dessinateur, en l'occurrence également co-fondateur du journal, n'existe littéralement pas. Quant à l'arbitre, il semble que ce soit ici l'éditeur du *Nebelspalter*.

La reconstitution de modèles est chose fascinante, puisque ceux-ci se mélangent et s'agrègent, et qu'il n'est pas rare qu'un modèle en cache un autre, comme le mettent en évidence les quelques exemples présentés ici. Le cas de la couverture du *Nebelspalter* illustre mieux que tout autre cette configuration d'un millefeuille iconique et sémantique, loin de faire exception dans le monde des revues. De la *commedia dell'arte* aux *Fliegende Blätter*, du *Nebelspalter* à *Jugend* en passant par *The Studio*, il devient manifeste que les modèles ne connaissent pas davantage

52 Cote 1. 8 de la succession Nötzli, lettre du 22 octobre 1897. Cette partie de la correspondance ayant été recopiée, nous la transcrivons telle quelle.

de frontières géographiques et formelles que génériques. L'une des conditions essentielles à leur repérage est de regarder les corpus sans *a priori*, les circulations effectives ne coïncidant souvent ni avec la hiérarchie générique ni avec celle des revues, implicitement imposées par l'historiographie. Sans doute ces modèles essaient-ils, du reste, au-delà de nos regards singuliers. Le cadre de ces circulations est formé par des réseaux encore plus complexes à reconstituer. Leur tracé est bien sûr facilité lorsque l'on dispose de ressources archivistiques, comme depuis peu pour le *Nebelspalter*. Aussi, en plus de la surprise éprouvée en découvrant les contacts que Jean Nötzli entretient des années durant avec John Grand-Carteret, du plaisir canaille à suivre ses manœuvres de diversion, a-t-on le privilège de voir la revue prendre corps ou plutôt chair. Une revue, ce sont, en effet, des péripéties éditoriales, graphiques, financières, géographiques et rhétoriques, qui ne peuvent exister que dans le cadre d'une aventure humaine, avec ses grandeurs et ses faiblesses, une évidence que tend à occulter la matérialité du périodique.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sur les *Fliegende Blätter*

« *Fliegende Blätter* ». Facsimile Querschnitt durch die « *Fliegende Blätter* » [« *Fliegende Blätter* ». Aperçu en fac-similé des « *Fliegende Blätter* »], éd. Eva Zahn, Hamburg, Deutscher Bücherbund, 1966.

GRAND-CARTERET John, « Les *Fliegende Blätter*. La caricature humaine », dans John Grand-Carteret, *Les Mœurs et la caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse*, Paris, Westhauser, 1885, p. 231-290.

KOCH Ursula E., « Die Münchner *Fliegenden Blätter* vor, während und nach der Märzrevolution 1848: ein deutscher *Charivari* und *Punch*? » [« Les *Fliegende Blätter* munichoises avant, pendant et après la révolution de mars 1848: un *Charivari* et un *Punch* allemand? »], dans *Politik, Porträt, Physiologie. Facetten der europäischen Karikatur im Vor- und Nachmärz* [Politique, portrait, physiologie. Facettes de la caricature européenne avant et après la révolution de mars 1848], dir. Hubertus Fischer et Florian Vaßen, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2010, p. 199-255.

Politik, Porträt, Physiologie. Facetten der europäischen Karikatur im Vor- und Nachmärz [Politique, portrait, physiologie. Aspects de la caricature européenne avant et après la révolution de mars 1848], dir. Hubertus Fischer et Florian Vaßen, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2010.

STIELAU Adelheid, *Kunst und Künstler im Blickfeld der satirischen Zeitschrift « Fliegende Blätter » und « Punch »*. Untersuchungen zur Wirkungsgeschichte der bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts [Art et artistes vus par les journaux satiriques « *Fliegende Blätter* » et « *Punch* ». Études sur l'histoire de l'impact des beaux-arts dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle], thèse de doctorat, Aachen, 1976.

Sur *Jugend*

DANGUY Laurence, *L'Ange de la jeunesse. La revue « Jugend » et le Jugendstil à Munich*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009.

GOURDON Suzanne, *La « Jugend » de Georg Hirth. La Belle Époque munichoise entre Paris et Saint-Petersbourg*, Strasbourg, Centre d'études germaniques, 1997.

KOCH Ursula E., « *Jugend*, revue artistique, littéraire, politique et satirique : un monstre sacré de la Belle Époque munichoise », dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, p. 453-477.

KORESKA-HARTMANN Linda, *Jugendstil, Stil der « Jugend »*. *Auf den Spuren eines alten, neuen Stil- und Lebensgefühls [Jugendstil, style de « Jugend »*. *Sur les traces d'anciens et de nouveaux styles et modes de vie]*, München, Deutscher Taschenbuch, 1969.

SEGIETH Clelia, *Im Zeichen des Secessionismus. Die Anfänge der Münchner « Jugend »*. *Ein Beitrag zum Kunstverständnis der Jahrhundertwende in München [Sous le signe du sécessionnisme. Les débuts de la « Jugend » munichoise. Une contribution à la compréhension de l'art à Munich autour de 1900]*, München, Clelia Segieth, 1994.

WEISSER Michael, *Im Stil der « Jugend »*. *Die Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben und ihr Einfluss auf die Stilkunst der Jahrhundertwende [Dans le style de « Jugend ». La revue illustrée munichoise pour l'art et la vie, et son influence sur le style artistique autour de 1900]*, Frankfurt am Main, Fricke, 1979.

ZAHN Eva, *Facsimile-Querschnitt durch die « Jugend » [Aperçu en fac-similé de « Jugend »]*, München, Scherz, 1966.

Sur le *Nebelspalter*

III Jahre « *Nebelspalter* ». *Ein satirischer Schweizerspiegel [III années du « Nebelspalter ». Un miroir suisse satirique]*, dir. Hans Jenny, Rorschach, Nebelspalter-Verlag, 1985.

DANGUY Laurence, « Confisquée par l'image : la ville des revues germaniques autour de 1900 », dans *Représenter la ville. Entre cartographie et imaginaire*, dir. Pierre-Yves Le Pogam et Martine Plouvier, Paris, Éditions du CTHS, 2013, p. 83-105.

—, « L'immédiat après-guerre dans la revue satirique suisse *Nebelspalter* (1918-1921) », *Ridiculosa*, n° 20, 2014, p. 27-45.

—, « Johann Friedrich Boscovits, figure centrale du *Nebelspalter* des années zurichoises », dans *L'Artiste en revues. Fonctions, contributions et interactions de l'artiste en mode périodique*, dir. Laurence Brogniez et Clément Dessy, Rennes, PUR, à paraître.

DANGUY Laurence et KAENEL Philippe, « La plus ancienne revue satirique du monde. Genèse, histoire et visions du monde du *Nebelspalter* des années zurichoises (1875-1922) », *Relations internationales*, n° 153, 2013, p. 23-44.

KAENEL Philippe, « Pour une histoire de la caricature en Suisse », *Nos monuments d'art et d'histoire*, n° 4, 1991, p. 403-442.

—, « Régénération, révolution, constitution. L'imagerie politique suisse », dans *1848, le carrefour suisse. Le pouvoir des images*, dir. Philippe Kaenel, Lausanne, Payot, 1998, p. 43-84.

—, « Suisse-Allemagne (1848-1918) : neutralité et neutralisation du point de vue de la caricature », *Revue suisse d'art et d'archéologie*, n° 1-2, 2003, p. 99-111.

—, « Faire revivre l'histoire par l'imagerie vivante : John Grand-Carteret, Eduard Fuchs und die europäische visuelle Kultur um 1900 » [« John Grand-Carteret, Eduard Fuchs et la culture visuelle européenne autour de 1900 »], dans *Mit Klios Augen. Bilder als historische Quellen [Avec les yeux de Clio. Les images comme sources historiques]*, dir. Kornelia Imesch Oechslin, Alfred Messerli, Julia Burckhardt et Mario Lüscher, Oberhausen, Athena, 2013, p. 85-108.

KNOBEL BRUNO, *Die Schweiz im « Nebelspalter ». Karikaturen 1875 bis 1974 [La Suisse dans le « Nebelspalter ». Caricatures de 1875 à 1974]*, Rorschach, Nebelspalter-Verlag, 1974.

KREIS Georg, « Zwischen Mangel und Überfluss, das Versorgungsproblem der Jahre 1939-1942 aus der Sicht des *Nebelspalter* » [« Entre pénurie et abondance, le problème de l'approvisionnement des années 1939-1942 d'après le *Nebelspalter* »], dans *Erinnern und Verarbeiten. Zur Schweiz in den Jahren 1933-1945 [Se souvenir et élaborer. Sur la Suisse des années 1933-1945]*, dir. Georg Kreis, Basel, Schwabe Verlag, p. 119-140.

MÉTRAUX Peter, *Die Karikatur als publizistische Ausdruckform untersucht am Kampf des « Nebelspalter » gegen den Nationalsozialismus, 1933-1945 [Étude de la caricature en tant que moyen d'expression journalistique à partir du combat du « Nebelspalter » contre le national-socialisme, 1933-1945]*, thèse de doctorat, Freie Universität Berlin, 1966.

SCHRAMM Julia, « Schweizerische Satire-Journale im Überblick. Von den Anfängen der Bildsatire bis zur Gegenwart » [« Aperçu des journaux satiriques suisses. Des débuts de la satire visuelle jusqu'à aujourd'hui »], *Ridiculosa*, n° hors-série « La presse satirique dans le monde », dir. Jean-Claude Gardes et Angelica Schober, 2013, p. 233-264.

Sur *The Studio*

ASHWIN Clive, « *The Studio* and Modernism: A Periodical's Progress », *Studio International*, n° 192, 1976, p. 103-112.

—, « The Early *Studio* and Its Illustrations », *Studio International*, n° 196, 1983, p. 23-29.

GORDON D. J., « Dilemmas: *The Studio* in 1893-1894 », *Studio International*, n° 175, 1968, p. 175-183.

HOLME Bryan, « *The Studio* ». *A Bibliography. The First Fifty Years, 1893-1943*, London, Simms and Reed, 1978.

SONDER LA CULTURE VISUELLE EUROPÉENNE :
FLEUVE ET DÉFERLEMENT D'IMAGES
VIA LA REVUE ILLUSTRÉE¹

Évanghélia Stead

Un certain mardi, sans doute le 26 mars 1889, René Baschet adresse un petit bleu à Georges de Porto-Riche, poète et dramaturge ascendant, depuis l'atelier du peintre et affichiste E. Charle Lucas. L'affaire concerne le long poème de Porto-Riche « Bonheur manqué » sur le point de paraître dans la *Revue illustrée* avec huit dessins par Lucas, dont seuls trois sont prêts. Tenu à une décision rapide, Baschet sollicite l'accord de l'auteur. Son télégramme fournit une bonne introduction dans les pratiques de la *Revue illustrée* et le rôle crucial qu'y joue l'image :

Cher Monsieur,

Je suis chez M. Lucas ; il n'a fait que trois dessins que je n'aurai jamais même le temps de faire graver pour le prochain n°. Donc me voilà absolument navré, et obligé de vous dire, car je ne puis absolument pas, dans la *Revue illustrée* faire passer douze pages sans dessins : surtout des vers qui ne remplissent pas la page !

1) Ou reculez encore l'apparition de quinze jours (au 15 avril)

2) Ou, ce que vous m'avez demandé déjà et que j'ai toujours refusé, reprenez votre Manuscrit, c'est à dire, faites un petit volume en profitant de la composition qu'a faite Motteroz – Je lui ferai toute la réclame possible – En résumé je ferai tout ce que vous voudrez. Je n'ai pas eu de chance. J'y ai mis toute la bonne volonté, tout l'enthousiasme possible – je suis désolé.

Vite, par télégramme, fixez-moi sur ce que vous décidez.

Votre, tout dévoué,

René Baschet².

- 1 Une première version de cette étude a paru en ligne et en anglais le 27 décembre 2014, *Studi di Memofonte*, n° 13, « Diffondere la cultura viva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni ». Voir <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.13/e.-stead-a-flurry-of-images-and-its-unfurling-through-the-revue-illustr-e.html>.
- 2 René Baschet, télégramme manuscrit, daté « mardi 1 h ½ » [26 mars 1889], BnF, NAF 24952, Papiers et correspondance de la famille de Porto-Riche, f° 360.

Les papiers de Porto-Riche fournissent d'autres indications sur les efforts de René Baschet pour s'assurer les images nécessaires. Le 28, il revient chez Lucas pour récolter un sixième dessin. Le 29, il est censé y retourner pour recueillir les deux derniers. Entre temps, Porto-Riche semble sérieusement considérer l'idée de publier son manuscrit sous forme de volume, et désire discuter le tirage que Baschet serait prêt à promouvoir. Mais même cette solution dépend, pour Baschet, de l'obtention de l'ensemble des dessins.

« Bonheur manqué » de Georges de Porto-Riche se compose de trente-neuf brèves lettres versifiées en langage courant, adressées par un poète désargenté mais audacieux à une femme mariée dont il espère faire la conquête. C'est un texte facile et risqué, apte à titiller l'imagination de la bonne société de l'époque. Il est bien paru le 15 avril dans la *Revue illustrée*, une vitrine dont Porto-Riche connaissait bien la valeur. Il couvre 12 pages en trois colonnes et en italique³. Les huit dessins de E. Charles Lucas, gravés par Alexandre Boileau, Charpentié, Rousseau et (Léon ?) Ruffe, déployaient des instantanés de vie bourgeoise, à l'église, au théâtre, en bord de mer, en ville etc., qui pimentent les vers du flirt inabouti. La même année, un in-8° de 87 pages paraît chez Paul Ollendorff sous le titre *Bonheur manqué. Carnet d'un amoureux*⁴ et sera souvent réédité⁵. Il répond au désir de Porto-Riche de tirer le maximum de sa composition, et d'attirer l'attention à la fois par le biais de la presse illustrée et d'un volume. Mais le volume paraît sans les dessins, propriété de la *Revue illustrée*, qui ne participe pas à l'édition. Attirantes, excitantes, les images vont de pair avec des textes audacieux à la fin du XIX^e siècle : certaines parties du poème ont de fait été atténuées dans le volume⁶.

120

UNE NOUVELLE REVUE

En 1885, la *Revue illustrée* introduit parmi les publications périodiques parisiennes le modèle britannique ou allemand du périodique de large circulation et d'intérêt général. Le pari de ce magazine, qui s'adresse autant

3 *Revue illustrée*, vol. VII, n° 81, 15 avril 1889, p. 313-323.

4 Réimprimé deux fois en 1889. Porto-Riche prétendra par la suite que ce texte avait été « [p]resque dérobé à l'écrivain par un éditeur impatient ».

5 Une « nouvelle édition » du volume sera publiée par Ollendorff en 1903, et réimprimée en 1905, en 1908 et en 1914. Fayard publiera également le recueil en 1912. En 1925, *Bonheur manqué* est introduit dans le *Théâtre complet* de Porto-Riche (Fayard), en 1926-1928 dans son *Théâtre d'amour* (Albin Michel). Ernest Morel avait composé de la musique pour six de ces poèmes, publiée par Henri Heugel sous le titre *Elle et moi* (1906). La *Revue illustrée* avait incontestablement lancé ce texte, comme le montrent les comptes rendus de deux critiques influents à l'époque, Émile Faguet et Jules Lemaitre.

6 Par exemple, la pièce XII, « Vendredi saint », frise le blasphème dans la *Revue illustrée* ; une version plus longue, renommée « dim[anche] des Rameaux » dans le volume, est anodine.

à madame qu'à monsieur, est de se frayer rapidement une voie sur le marché français. Sa particularité est de s'appuyer fermement sur l'apport de l'illustration, de la couleur, et d'un large éventail de sujets couvrant les voyages, le théâtre, la littérature, les expositions, les biographies illustrées des personnalités en vue, la mode, les bijoux, les intérieurs arrangés avec goût, et les partitions musicales. Chaque numéro offre de nombreux textes inédits : des récits, des romans sérialisés, des poèmes et des textes divertissants, richement illustrés par des artistes inventifs sollicités à cet effet. La *Revue illustrée* traite également de politique et d'histoire. Sa couverture affiche souvent le portait en pied d'une personnalité active au parlement, au gouvernement (fig. 16) ou dans l'armée, autant d'introductions de la famille Baschet dans de nombreux milieux. La *Revue illustrée* entend être la devanture d'un style de vie moderne et aisé. Les images sont le point fort : des hors-textes (reproductions des maîtres anciens, modernes ou contemporains), de nombreuses illustrations (tableaux, aquarelles, dessins, esquisses reproduits grâce à la gravure), et une pléthore de culs-de-lampe, d'entêtes, d'encadrements ou de bandeaux décoratifs, spécialement conçus pour les textes qu'ils ornent. Sa double table des matières le confirme : une page récapitule textes, et deux pages, voire trois, les dessins, gravures et hors-textes, méticuleusement crédités.

L'entreprise naît d'un groupement professionnel d'éditeurs, d'industriels et d'artistes lancé le 1^{er} août 1885, qui, en moins d'un an, crée une société à responsabilité limitée au capital de 350 000 francs qui émet 200 actions à 500 francs. La *Revue illustrée* se flatte d'un succès immédiat sans recours à la publicité, démarre avec 8 000 acheteurs, et annonce « une marche progressive et régulière⁷ ». Son principe est simple, efficace, astucieux : répartir le risque financier et s'assurer les images nécessaires au bon moment.

Son éditeur, Ludovic Baschet, est incontestablement un homme d'images, un artiste peintre de quinze ans de métier qui sera ruiné par la guerre franco-prussienne selon une lettre adressée à Mgr Dupanloup⁸. Se servant d'une presse de fortune, Baschet lance en 1876 la *Galerie contemporaine*, une série de portraits des personnalités littéraires, artistiques, politiques et militaires qui totalisera 11 volumes⁹. Avec l'aide de sa famille, notamment de ses six jeunes fils, Baschet colle le portrait de l'homme du moment dans sa biographie imprimée, prête à la vente. Le procédé qu'il emploie pour ces portraits est un *glyptotype*, inventé par Walter Woodbury (*woodberrytype*), dont les droits exclusifs pour la France

7 Annonce non paginée, s.d. [ca août 1886], montée au début du premier volume et du premier numéro, *Revue illustrée*, vol. I, n° 1, 15 décembre 1885.

8 BnF, NAF 24674, Lettres à Mgr Dupanloup, f° 337, 28 sept[embre] 1877.

9 *Galerie contemporaine, littéraire, artistique. Publication hebdomadaire formant album de luxe*, Paris, L. Baschet, 1876-1884.

16. *Revue illustrée*, 14^e année, n° 2, 1^{er} janvier 1899, couverture,
portrait de Paul Delombre, ministre du Commerce

avaient été acquis par Adolphe Goupil. Il a été salué comme un procédé pionnier de l'imprimerie et de la reproduction photomécanique au XIX^e siècle, bien qu'il soit difficile à classer¹⁰. La *Galerie* tire à 6 000 exemplaires, et paie au moins 50 francs par portrait¹¹. Quand les biographes ou les fonds se font rares, Ludovic Baschet rédige la biographie désirée en personne, comme pour Théophile Gautier, bien que cette dernière puisse aussi correspondre à un choix¹². Deux journaux profusément illustrés suivront, *Musée pour tous* dès 1877, et *Paris illustré* à partir de 1883, publiés en association¹³. Ces publications permettent à Ludovic Baschet de s'installer comme éditeur d'art sur les boulevards¹⁴, et de produire un chapelet de catalogues (musées, expositions, collections), fondés sur la profusion iconographique. Une ample liste de ces publications sert d'en-tête à une lettre du 4 juillet 1879 à Félix Nadar sous la devise *nox mox nunc lux*, « jadis la nuit, désormais la lumière », suggérant que la lumière, *i.e.* l'illumination, en d'autres mots, l'illustration, notamment grâce aux procédés photomécaniques, est synonyme de vie, de prospérité et d'avenir. La *Revue illustrée* en devient l'exemple éclatant à partir de décembre 1885. Ludovic Baschet, son éditeur dès le départ, en devient le directeur et l'éditeur à compter de juin 1887 environ, et y introduit son fils aîné, René, qui dirigera officiellement la *Revue* dès 1889.

Dévoué à la cause des images, René Baschet rend personnellement visite aux artistes pour prendre livraison des œuvres, comme on l'a vu. Son engagement remarquable inclut la mise en page, l'ajustement du texte aux images, et vice versa. Il se poursuit lorsqu'il devient (à partir de 1904) directeur de *L'Illustration*, dont il fera le principal titre illustré en Europe. Plus de trente ans après son télégramme à Georges de Porto-Riche, il envoie les lignes suivantes au peintre et illustrateur Ferdinand Bac, un de ses amis, dont un article est à paraître six mois plus tard dans le numéro d'étrennes de *L'Illustration*¹⁵ :

- 10 Voir Robert A. Sobieszek, « The Facsimile Photographs in "Galerie Contemporaine": A Problem in Cataloguing », *Image. Journal of Photography and Motion Pictures of the International Museum of Photography at George Eastman House*, vol. XV, n° 2, juillet 1972, p. 21-24 et 31-32.
- 11 Selon la lettre à Mgr Dupanloup déjà citée, et une lettre de L. Baschet à Anatole France, 20 janvier 1877, BnF, NAF 15430, Papiers Anatole France, f° 215.
- 12 *Galerie contemporaine*, vol. II, n° 9.
- 13 *Musée pour tous. Album hebdomadaire de l'art contemporain*, photographies par Goupil & Cie, texte par Adrien Dézamy, Paris, février 1877-août 1879, et *Paris illustré. Journal hebdomadaire*, publié par Lahure et Baschet avec Goupil, Paris, 1883-1920, partiellement repris par *Le Figaro illustré* entre 1890 et 1894.
- 14 La Librairie d'art de Ludovic Baschet ouvre au 126, bd Magenta. Elle déménage par la suite au 125, bd Saint-Germain. À partir du vol. IX (décembre 1889-juin 1890), l'adresse de la *Revue illustrée* est 12, rue de l'Abbaye.
- 15 L'article de Bac paraîtra orné de vues spectaculaires des villas de la Côte d'Azur par le peintre Jacques Lambert. Cf. Ferdinand Bac, « Villas et jardins méditerranéens », *L'Illustration*, 2 décembre 1922, p. 521-530.

Je m'aperçois aussi, en faisant la mise en pages que vous n'avez pas dit un mot de l'Ermitage St François. Les 4 dessins de Lambert dont je vous envoie les épreuves sont en tête de votre article. C'est un spécimen de l'architecture du pays au XVIII^e siècle et cela donne raison à votre manière de « décorer » le littoral méditerranéen.

Pouvez-vous ajouter quelques mots sur cet Ermitage dans les 2 1^{ères} pages de votre article.

Bien affectueusement à vous

R. Baschet¹⁶.

Un tel zèle au service du journalisme illustré est rare chez un directeur de grand périodique. L'attachement de René Baschet à répandre la culture visuelle et à tirer le meilleur parti de l'illustration périodique pose clairement de nouvelles normes professionnelles. Et un périodique comme la *Revue illustrée* offre maintes occasions pour exploiter les images.

124

LE PÉRIODIQUE DEVENU LIVRE

En mars 1889, la lettre de René Baschet à Georges de Porto-Riche souligne deux aspects spécifiques de l'activité périodique : d'une part, publier un texte sans images est inconcevable pour la *Revue illustrée* ; de l'autre, les auteurs comme la revue peuvent recycler la typographie et la mise en page fournies par l'imprimeur et produire des éditions raffinées, voire luxueuses.

Jean-Claude Motteroz, le typographe et imprimeur de Baschet, avait participé à la fondation en 1863 de *L'Imprimerie. Journal de la typographie, de la lithographie et des arts accessoires* de Gabriel Charavay, où il publia plusieurs articles. Il se targuait de composer ses pages dans un style aussi identifiable que les textes des écrivains¹⁷. Sa devise, « Tu penses, j'œuvre », inscrite dans la guirlande que fait tourner un petit amour dansant sur un livre, cache ses ouvrages et reflète son ambition d'égaliser par la typographie la création littéraire. La *Revue illustrée* usa d'une gamme variée de codes typographiques : les caractères plus petits, en trois colonnes, prenaient en charge les parties éphémères de la revue, une typographie plus belle et plus large, celle de Motteroz, les contributions durables. Souvent les cahiers du périodique comportant des textes à décoration originale, imprimés sur un beau papier Draeger, n'avaient ni pagination ni signatures.

¹⁶ Lettre de R. Baschet à F. Bac, 24 mai 1922, sur papier à en-tête de *L'Illustration*, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 14145 III, Papiers Ferdinand Bac, f° 112.

¹⁷ Francis Thibaudeau, « Motteroz le typographe », *Annuaire graphique. Revue des arts et des industries graphiques publiée sous la direction de Maurice Reymond*, 1910-1911, p. 1-33. Voir aussi <http://www.pleinchant.fr/marginalia/2013marginalia/motteroz/pageune.html>.

Libres des indications qui auraient révélé leur appartenance à une publication sérielle, ils pouvaient servir à créer un volume à l'aide de quelques ajustements (fig. 17). Des éditions pouvaient ainsi naître sans effort, commercialisées et vendues par la *Revue* elle-même, par d'autres éditeurs, ou en partenariat. Les images représentaient un atout majeur dans ce processus, un argument de vente dont les éditeurs entendaient se prévaloir avantageusement depuis l'objet rare jusqu'au livre raffiné produit en nombre.

17. Jean Lorrain, « Légende d'Amadis et de la fée Oriane », compositions d'Henry Bellery-Desfontaines retouchées en argent, *Revue illustrée*, vol. XXII, n° 254, 1^{er} juillet 1896, cahier détachable sans pagination ni signature au début du numéro, faisant suite aux publicités

UN ÉVENTAIL DE CAS

Un des cas les plus remarquables est un évangile apocryphe décoré des aquarelles du jeune artiste suisse Carlos [à l'époque Carlo] Schwabe, qui marque un tournant dans l'illustration Art Nouveau. Schwabe a souvent été étudié pour ses aquarelles du *Rêve* d'Émile Zola, paru en livraisons entre 1892 et 1893¹⁸. Cependant, celles-ci ne sont reproduites qu'en noir et blanc et

18 Voir Jean-David Jumeau-Lafond, « Carlos Schwabe, illustrateur symboliste du *Rêve* de Zola », *Revue du Louvre et des musées de France*, n° 5-6, 1987, p. 410-419, et *Carlos Schwabe, symboliste et visionnaire*, Courbevoie, ACR, 1994 ; Danielle Chaperon, « L'autre cathédrale, *Le Rêve* d'Émile Zola et de Carlos Schwabe », dans *La Cathédrale*, dir. Joëlle Prunghaud, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille III, coll. « Travaux et recherches », 2001, p. 99-115. Voir aussi <http://gallica.bnf.fr/dossiers/html/dossiers/Zola/RecepAdap/Schwabe.htm>.

18. Carloz Schwabe, « L'Évangile de l'Enfance de Notre Seigneur Jésus-Christ selon saint Pierre », *Revue illustrée*, vol. XIV, n° 161, 15 août 1892, imprimé par Draeger et Lesieur. Composition sur « l'Esprit du Mal » avec insertion des textes en français et en latin

seulement jusqu'à la p. 281, puisque l'artiste, retardé puis empêché de poursuivre pour raisons de santé, a dû abandonner le projet, repris par Lucien Métivet qui l'a terminé en s'efforçant d'imiter le style unique de Schwabe. Le résultat en est peut-être remarquable, mais bien moins étonnant que « L'Évangile de l'Enfance de Notre Seigneur Jésus-Christ selon saint Pierre mis en français par Catulle Mendès », intégralement illustré par Schwabe dans la *Revue illustrée* en couleur¹⁹. Ce texte, qui peut sembler singulier à un regard moderne, est typique de l'époque et mérite plus d'attention qu'on ne lui ait accordé. Selon la préface du livre ultérieur, il s'agirait d'une légende syriaque, composée en arabe et traduite en latin, copiée par des dominicains de Saint-Wolfgang, découverte lors d'un voyage en Autriche par Catulle Mendès qui la mit en français, et publiée dans la *Revue illustrée* en français et en latin entre le 15 septembre 1891 et le 1^{er} novembre 1894. Les cahiers, somptueusement décorés par Schwabe, à l'époque au début de sa carrière, déclinent quelque cent bordures décoratives aux motifs floraux étonnamment diversifiés, spécifiques à presque chaque page, et quatorze scènes en pleine page, pour la plupart Art Nouveau, parfois même expressionnistes avant la lettre (fig. 18). Cette réalisation fut le laissez-passer de Schwabe à la première exposition Rose+Croix en 1892, le fit connaître à Paris, et entraîna la commande du *Rêve*.

Tous les cahiers illustrés par Schwabe sont imprimés sur papier spécial par Draeger et Lesieur (fig. 19). Exceptionnellement dans ce cas, le début de chaque cahier dans la *Revue* comporte le titre en caractères minuscules ainsi que des signatures propres aux cahiers, signe que la publication en livre avait été pensée d'avance. Assemblés à la fin du processus, les cahiers ont donné naissance à un volume exceptionnel, publié à l'enseigne de la *Revue illustrée* et commercialisé par Armand Colin sous deux formes, brochée à 20 francs, et reliée à 28 francs, avec une préface des éditeurs. Une édition de luxe de 150 exemplaires (50 à triple et 100 à double suite des compositions avant la lettre) a par ailleurs été confiée aux libraires lyonnais Bernoux et Cumin, spécialisés en raretés²⁰. Cet objet mémorable semble n'avoir pourtant pas paru en librairie avant la fin 1895, une bonne année après la publication dans la *Revue* et l'annonce du volume²¹.

- 19 *Revue illustrée*, du vol. XII, n° 139, 15 septembre 1891 au vol. XVIII, n° 214, 1^{er} novembre 1894, quatorze livraisons de huit pages (deux cahiers in-4° par numéro). Deux images pleine page ont également paru dans la *Revue illustrée*, n° 120, 1^{er} décembre 1890. Une d'elles servira de couverture.
- 20 Voir *Revue illustrée*, vol. XVIII, n° 214, 1^{er} novembre 1894, pages publicitaires, et « Les livres d'étrennes », *Revue illustrée*, vol. XXI, n° 241, 15 décembre 1895, p. 35-36 ; voir aussi Montfrileux [Jérôme Doucet], « Chronique des livres », *Revue illustrée*, n° 17, 15 août 1900, n.p., sur une exposition des livres de Bernoux, Cumin et Masson à Paris.
- 21 L'exemplaire A. 15207 à la BnF porte la mention « Dépôt légal Seine n° 5027, 1896 », mais il n'a été obtenu qu'après deux réclamations. La *Bibliographie de la France*, n° 85, 2 janvier 1897, date ce livre du 15 décembre 1896 seulement.

Les tractations commerciales entre Baschet et Colin ont pu être la cause de ce retard, ou encore l'entrée à la *Revue illustrée* de Jérôme Doucet, écrivain, bibliophile et connaisseur des arts, qui donna des textes au périodique dès juillet 1894 (des chansons illustrées²²), y introduisit en mars 1895 l'illustration précieuse²³, et en devint officiellement le secrétaire de rédaction à compter de juillet 1897.

19. Carloz Schwabe, « L'Évangile de l'Enfance de Notre Seigneur Jésus-Christ selon saint Pierre », *Revue illustrée*, vol. XIII, n° 147, 15 janvier 1892, encadrement décoratif et composition pleine page. Imprimé par Draeger et Lesieur

Quel que fût son rôle précis dans le contexte, un tournant est sensible dans la politique éditoriale de la *Revue illustrée* à partir de 1896. L'emploi de la couleur y est plus fréquent, et des créations audacieuses apparaissent à l'instar de « La Princesse sous verre », récit de Jean Lorrain accueilli par la *Revue* le 1^{er} décembre 1895, qui prit la forme exceptionnelle d'un livre-objet en 1896²⁴. Dans ce cas, les cahiers de la *Revue*, placés sans couture dans un coffret fabriqué

22 Jérôme Doucet, « La Chanson du marteau sur l'enclume », *Revue illustrée*, vol. XVIII, n° 207, 15 juillet 1894, n.p.

23 Jérôme Doucet, « La Légende de sainte Marie l'Égyptienne » [Illustrations par G. Rochegrosse, encadrements enluminés à la main et lettrines ornementales retouchées à la dorure], *Revue illustrée*, vol. XIX, n° 223, 15 mars 1895, n.p., et n° 225, 15 avril 1895, n.p.

24 Jean Lorrain, *La Princesse sous verre*, Paris, Talandier, s.d. [1896]. Commercialisé comme livre de Noël/livre d'étrennes.

sur mesure, sont vus au travers d'une feuille de mica. La « princesse », à savoir le texte de son histoire, repose littéralement « sous verre »²⁵.

Toutefois, les volumes en noir et blanc, quoique plus sobres, ne sont pas en reste. Un exemple notable en est *Force psychique* d'Yveling Rambaud, pseudonyme de l'écrivain Frédéric Gilbert (1843-1899)²⁶. Cet ouvrage correspond à six articles de la *Revue illustrée* sur des phénomènes psychiques exceptionnels qui témoignent de l'importance du spiritisme, un terme qui recouvre à l'époque le magnétisme, la suggestion et l'hypnotisme, une préoccupation majeure du temps comme l'indiquent des centaines de publications sur le sujet et plusieurs périodiques²⁷.

Les six articles d'Yveling Rambaud ont paru dans la *Revue illustrée* du 1^{er} janvier au 1^{er} décembre 1888, illustrés de beaux dessins au lavis d'Albert Besnard, superbement gravés sur bois par Frédéric Florian (1858-1926)²⁸. Ce sont pour la plupart des images in-texte en divers formats : une vignette introductive (fig. 20), des images cadrées occupant les deux tiers d'une page au format grand in-4° (fig. 21), un nu dans un encadrement ovale jouxtant un paragraphe timide, et un esprit qui correspond à une description éthérée. Quatre planches pleine page, comprises dans la pagination, représentent de plus les incidents spirites les plus marquants (fig. 22 et 25). Toutes les images portent des légendes extraites du texte auquel elles restent liées, hormis dans trois cas, où l'absence de légende renforce leur effet mystérieux. Dans trois cas aussi, des lettrines ornementales introduisent une partie, mais relèvent du stock de Motteroz et sont d'une portée limitée.

- 25 Pour une étude de cet objet, voir Évanghélia Stead, « Espaces de création entre le livre et la revue : Jean Lorrain et Jérôme Doucet à la *Revue illustrée* », dans *Les Espaces du livre. Supports et acteurs de la création texte/image (20^e/21^e siècles)/Spaces of the Book. Materials and Agents of the Text/Image Creation (20th/21st Centuries)*, dir. Isabelle Chol et Jean Khalfa, Bern, Peter Lang, coll. « European Connections », 2015, p. 133-149.
- 26 À moins que ce ne fût l'inverse. Selon le catalogue de la BnF et Otto Lorenz, Y. Rambaud est le pseudonyme de F. Gilbert, mais d'autres sources affirment le contraire. L'*Annuaire de la presse française* pour 1883 donne même les deux versions à quatre pages de distance.
- 27 Voir Patrizia D'Andrea, *Le Spiritisme dans la littérature de 1865 à 1913. Perspectives européennes sur un imaginaire fin-de-siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2014, et Ida Merello, *Esoterismo e letteratura fin de siècle. La Sezione letteraria della rivista « L'Initiation »*, Fasano di Brindisi, Schena, coll. « Biblioteca della ricerca. Cultura straniera », 1997.
- 28 Yveling Rambaud, « Force psychique », *Revue illustrée*, selon ce rythme : vol. V, n° 50, 1^{er} janvier 1888, p. 39-47 ; vol. V, n° 52, 1^{er} février 1888, p. 116-126 ; vol. VI, n° 64, 1^{er} août 1888, p. 117-121 ; vol. VI, n° 67, 15 septembre 1888, p. 212-218 ; vol. VI, n° 70, 1^{er} novembre 1888, p. 315-325 ; vol. VI, n° 72, 1^{er} décembre 1888, p. 382-386.

20. « On tamise la lumière en entourant de papier le foyer de la lampe »,
vignette initiale par Albert Besnard gravée par Frédéric Florian,
dans Y. Rambaud, *Force psychique*, Paris, Baschet, 1889, p. 5

Dans ce cas, les scènes illustrées par Albert Besnard éclairent le rôle des images et leur circulation de manière singulière. Le texte s'ouvre sur les expérimentations occultes d'un peintre-graveur, James Tissot, qui participe aux « *Dark Séances* » [séances d'ombre] de William Eglinton à Londres. Sur la vignette inaugurale, une lampe dont la lumière est graduellement baissée représente la « lumière bleue » [*blue light*] idéale pour l'expérience tentée (fig. 20). Pareille pénombre introductive renvoie en fait autant au demi-jour nécessaire à une séance « d'ombre » qu'au traitement *chiaroscuro* de ces images : autant aux paramètres de l'expérience qu'à la technique artistique employée. Ces gravures en noir et blanc n'illustrent donc pas seulement un texte, elles représentent aussi la technique idéale qui tire du récit sa propre force artistique. La lampe luit contre un arrière-plan rectangulaire qui ressemble à des feuilles pliées, rappelant les parties constitutives du périodique même. C'est dire que, dans cette petite composition, la valeur de la lampe est à la fois référentielle et symbolique, alors que les premières images, disposées symétriquement, accueillent des apparitions autant masculines que féminines de part et d'autre de la première double page (fig. 21).

21. « À ce moment apparaissent les plaques lumineuses » et « La fumée lumineuse prend la forme d'un être », dessins au lavis d'Albert Besnard gravés par Frédéric Florian, dans Y. Rambaud, *Force psychique*, Paris, Baschet, 1889, p. 6-7, première double page avec deux illustrations en regard

La première image pleine page introduit le lecteur dans l'atelier du peintre, son chevalet et ses instruments disposés sur une chaise au premier plan (fig. 22). Le spectre qui s'y manifeste est aussitôt ébauché par l'artiste sur un subjectile : il se dédouble et le cède à un médium, que le peintre représente aussitôt. Ainsi, les fantômes ne se montrent que pour se faire peindre, leurs images noir et blanc composant un spectacle muet. Qu'est-ce qu'un spectre sinon une apparence, une impression, une *image* dans la fantasmagorie orchestrée par la *Revue illustrée*? Leur multiplication sous l'œil de Tissot, l'artiste, pourrait bien renvoyer à l'usage courant des images à l'époque, les copies reproduites qui prolifèrent. Elle tient lieu de calembour visuel associant matière et manière.

132

« Force psychique » d'Yveling Rambaud, illustré par Albert Besnard dans la *Revue illustrée*, est donc un objet qui montre comment les images peuvent fonctionner au plus près du sujet qu'elles sont censées élucider (telles des illustrations sur n'importe quel thème), mais aussi comme l'allégorie des rôles des images imprimées. De surcroît, la transformation des six articles en livre intensifie leur caractère insolite.

Sous le même titre que les articles, le livre parut en 1889²⁹, augmenté d'une introduction de trois pages par Victorien Sardou, un auteur intéressé par les phénomènes spirites et un médium-dessinateur accompli³⁰, qui fut le dédicataire des articles de Rambaud dans la *Revue*. Son introduction au volume avait également escorté le dernier article de Rambaud dans la *Revue*³¹. Le texte de Rambaud a été soigneusement revu pour le volume, mais les ajustements, qu'ils soient d'expression, de plan ou de mise en page, restent limités, Motteroz ayant fourni une typographie fine et claire, aisée à parcourir. Les légendes, réunies dans une table des gravures à la fin du volume, libèrent les images des référents textuels. Ce puissant graphisme noir et blanc intensifie l'effet des mots imprimés en noir sur un papier ivoire et fait du livre un double exercice en noir et blanc³², sensible surtout dans les planches pleine page (fig. 22 et 25). Ces dernières, reproduites toujours à droite et à intervalles réguliers, donnent au volume son tempo. Dans leur cadre noir, elles ont la même dimension que l'engagement qu'elles magnifient et rehaussent.

29 Yveling Rambaud, *Force psychique*, Paris, Ludovic Baschet, 1889.

30 Un des plus surprenants dessins de Sardou a été repris par les surréalistes. Voir Patrizia D'Andrea, « Victorien Sardou et le spiritisme », dans *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, dir. Guy Ducrey, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 97-107, surtout p. 102-103, et P. D'Andrea, *Le Spiritisme*, op. cit., p. 23n et p. 334.

31 Victorien Sardou, « Lettre à l'auteur de la Force psychique », *Revue illustrée*, vol. VI, n° 72, 1^{er} décembre 1888, p. 380-381.

32 Sur l'importance du graphisme noir et blanc dans le livre, voir Évanghélia Stead, *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2012, p. 335-362.

22. « En la voyant, il s'écria : "C'est bien elle !" », dessin au lavis d'Albert Besnard gravé par Frédéric Florian (le peintre James Tissot pendant une « séance d'ombre »), dans Y. Rambaud, *Force psychique*, Paris, Baschet, 1889, p. 9

23. Albert Besnard, vignette de page de titre gravée par Frédéric Florian (Katie King), dans Y. Rambaud, *Force psychique*, Paris, Baschet, 1889

Le cul-de-lampe de la conclusion du cinquième article est devenu dans le volume la vignette qui orne la page de titre (fig. 23). Elle représente une des apparitions les plus fantomatiques, celle d'une certaine Katie King, un esprit émanant de Florence Cook en état léthargique, selon un épisode relaté en détail par le célèbre William Crookes et reproduit sur la troisième planche pleine page. Son fantôme blanc est d'un puissant effet. Sur la page de titre, son visage pâle et éthéré, entouré d'un tissu blanc, montre les prunelles absentes d'un regard tout intérieur. La quatrième planche pleine page révèle un autre spectre lors d'une séance entre deux membres de l'aristocratie russe. Mais les images de taille moindre ne sont pas moins fortes. Un petit dessin, absent de la *Revue* et introduit dans le livre pour renforcer l'appréhension, représente les convulsions d'un jeune barbu appuyé contre un mur³³. Aucun passage explicite ne s'attache à cette scène, identifiable comme celle d'un médium en transe seulement grâce à la légende en fin du volume. Dans un autre cas, la composition d'Albert Besnard, nettement atténuée dans le périodique et réduite à sa seule partie gauche, montre un homme et sa famille en train de reconnaître, saisis d'effroi coupable, quelque chose que nous ne voyons pas. Dans la version livre, la partie amputée, désormais révélée, donne à voir l'esprit frêle d'une toute jeune orpheline suppliant ceux qui la regardent. La famille l'avait accueillie en son sein, mais l'avait dépêchée à l'hôpital lorsqu'elle était tombée malade de variole. Elle était morte le matin même. L'image orchestre son retour parmi les vivants et sa plainte pathétique (fig. 24). Ces deux images sont réservées au tirage restreint du livre plutôt qu'au périodique s'adressant à un public bien plus vaste.

Le livre montre bien l'efficacité des parties illustrées du périodique sur pareil sujet : bien que reproduites par les moyens photomécaniques, les images sont le principal incitatif pour une édition bibliophilique en 500 exemplaires numérotés à la main³⁴, dont dix sur Japon avec une suite supplémentaire des gravures, imprimées à la main sur papier pelure, et signées par l'artiste et le graveur³⁵. Les 490 autres exemplaires furent imprimés sur vélin. Bien des livres produits par la *Revue illustrée* à l'époque sont des produits tout aussi paradoxaux, entre le livre de bibliophilie et les publications éphémères, et défient les catégories existantes.

33 Yveling Rambaud, *Force psychique*, op. cit., p. 11.

34 Sur cet aspect, voir Albert-Louis Caillet, *Manuel bibliographique des sciences psychiques ou occultes*, Paris, L. Dorbon, t. II, 1913, p. 162. L'auteur attribue faussement les gravures à Ernest Florian (1863-1914).

35 Un de ces exemplaires, présenté à Albert Besnard par l'éditeur, est à la bibliothèque des Arts décoratifs (Rés. J. 497, legs Maciet 1911). Il comporte un dessin original au lavis dédicacé à J. Maciet, et il est signé à la fois par René Baschet et Yveling Rambaud.

24. « Le tuteur, sa femme et ses trois enfants la reconnaissent », dessin au lavis d'Albert Besnard gravé par Frédéric Florian, apparition, absente du périodique, dans Y. Rambaud, *Force psychique*, Paris, Baschet, 1889, p. 35

Plus encore, autant le volume que le périodique ont promu la circulation des images. Rambaud loua leur effet perturbant en présentant Besnard dans ses *Silhouettes d'artistes*³⁶. La deuxième planche, « M. Home fit apparaître une main qui vint nouer le mouchoir que l'Impératrice avait à la main », transporte le lecteur aux Tuileries et implique l'impératrice Eugénie en personne (fig. 25). L'aura de l'image s'en trouve accrue. Il en est de même pour celle du spectre se manifestant parmi les aristocrates russes. Ces deux planches portent l'indication *Revue illustrée* en minuscules italiques sous l'image, et redonnent le nom de l'artiste et du graveur, signe qu'elles étaient aussi destinées à la vente indépendante. Dans un exemplaire du périodique aujourd'hui à la bibliothèque de l'Arsenal, elles ont été reliées dans des numéros auxquels elles n'appartiennent pas. Quoiqu'incluses dans la pagination, elles ont dû être libres, entre les cahiers, ce qui confirme leur circulation autonome. Un extrait du texte de Rambaud assorti d'illustrations parut dans l'almanach de Noël de l'éditeur-imprimeur Dubuisson en 1890, un supplément festif aux *Annales politiques et littéraires*, revue dirigée par Adolphe Brisson qui promouvait des textes littéraires parus ailleurs³⁷. Quant à la première planche pleine page, montrant James Tissot à son chevalet alors qu'il peint le fantôme d'une bien-aimée défunte (voir la fig. 22), elle a dû s'inspirer des gravures de Tissot lui-même sur les apparitions spirites, telle son *Apparition médianimique (Séance d'Eglinton du 20 mai 1885)*³⁸. Cette dernière est le seul hors-texte du *Traité de sciences occultes* de Papus (1891), une bible de l'occultisme largement lue et ornée de dessins cryptiques, en plus du portait de Papus sur son lit de mort employé comme frontispice.

Autant les livres de Baschet que la *Revue illustrée* furent donc une plateforme qui recyclait et propageait les images. Le périodique et les ouvrages nés de lui étaient de puissants moteurs à leur expansion. Ils fournissaient à un public avide de sensations des fantasmagories muettes mais visionnaires. La *Revue* pouvait se targuer de se passer de la publicité (ce que ses pages éphémères contredisent). Son abondante iconographie, apte à capter l'œil public, introduisait une culture visuelle panoramique dans les foyers bourgeois.

36 Yveling Rambaud, *Silhouettes d'artistes, avec portraits dessinés par eux-mêmes, préface de M. Alexandre Hepp*, Paris, Société française d'Éditions d'art, L. Henry May, 1899, p. 24.

37 Voir *Almanach de Noël des Annales politiques et littéraires pour l'an de grâce mil huit cent quatre-vingt-dix*, Paris, Dubuisson, 1890-1891.

38 *Manière noire*, tirage bleu, 2^e état, 49,3 x 34,4 cm, 1885. Voir Michael Justin Wentworth, *James Tissot. Catalogue Raisonné of his Prints*, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 1978, n° 76; et Charles Yriarte, *J.-J. Tissot. Eaux-fortes, manière noire, pointes sèches*, cat. expo., Paris, 64 avenue du Bois de Boulogne, 1886, n° 80.

25. « M. Home fit apparaître une main qui vint nouer le mouchoir que l'Impératrice avait à la main », dessin au lavis d'Albert Besnard gravé par Frédéric Florian (David Dunglas Home pendant une séance aux Tuileries), dans Y. Rambaud, *Force psychique*, Paris, Baschet, 1889, p. 27

Cette dynamique se développe encore lorsque des parties de la *Revue illustrée* circulent dans la presse européenne. Bien qu'on ne puisse pas proprement parler d'un réseau de périodiques formalisé, sur une base plus ou moins permanente, l'expansion des images ouvrit dans de nombreux cas le chemin aux textes. Elles ne sont pas toujours créditées et leur usage varie en fonction des priorités des périodiques qui les exploitent. Mais elles ont certainement contribué au déferlement d'une culture visuelle.

UNE CIRCULATION (PLUS QU')EUROPÉENNE

Le premier conte de Jean Lorrain à paraître dans la *Revue illustrée* est un des meilleurs exemples. « Conte pour le jour de Pâques », publié le 1^{er} avril 1894 en ouverture du numéro, est dédié à Catherine et Jean Pozzi, deux des enfants de Samuel Pozzi, le médecin de Lorrain³⁹. Il relate l'histoire bellement écrite de trois cloches normandes, Claire, la Tonnante et l'Argentine, miraculeusement revenues le matin de Pâques au village qu'elles avaient déserté trois siècles auparavant grâce à Audeberthe, une jeune fille visionnaire, escortée de son amoureux, le berger Aldric Levillain. La publication de ce « conte de Pâques » au mois d'avril accentue sa dimension pascale. Ce texte était illustré d'une composition de départ où Audeberthe faisait paître ses oies au bord de la mer en rêvant aux cloches perdues ; d'une majuscule L richement ornée au début de la section II ; d'une demi-page montrant Audeberthe et Aldric agenouillés au bord d'une mare où les cloches récemment découvertes flottent comme de grandes fleurs en bronze ; et d'un cul-de-lampe des trois cloches carillonnant joyeusement au-dessus d'un chapiteau médiéval aux grotesques, où trois oiseaux se sont posés. Les originaux, dus au peintre, dessinateur et affichiste Eugène Cadel, avaient été gravés par Florian et Boileau pour paraître dans la *Revue illustrée*, comme dans bien d'autres cas, selon un usage bien établi.

Quatre semaines plus tard, ce récit, dans une version anglaise abrégée qui ne se soucie ni des détails pittoresques ni du style raffiné de Lorrain, est redonné dans *The Westminster Budget*. Cet hebdomadaire britannique généraliste, s'adressant à toute la famille, est une des nombreuses revues populaires lancées par George Newnes. Hulda Friederichs, une des premières femmes journalistes, en deviendra la rédactrice en chef à partir de 1896. Aucune mention n'est faite ni de l'auteur, ni de l'artiste, ni des graveurs de l'original français, et la traduction n'est pas signée non plus. Cette dernière est peut-être l'œuvre de Hulda Friederichs

39 *Revue illustrée*, vol. XVII, n° 200, 1^{er} avril 1894, p. 261-268. Recueilli, sous le titre « Les Niais de Malhantôt », dans Jean Lorrain, *Sensations et Souvenirs*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1895, p. 195-211 (avec un paragraphe introductif supplémentaire et dédié « À ma mère »).

elle-même, polyglotte, traductrice, déjà à l'œuvre dans l'hebdomadaire en 1894⁴⁰. Le nouveau titre, « The Bells: An April Fancy » [« Les Cloches : fantaisie d'avril »], est suffisamment évocateur pour attirer l'attention sur ce récit reproduit en deux colonnes sur deux pages de grand format, unique fiction dans un numéro de quarante-quatre pages, dont quatre de publicités et réclames⁴¹. Il n'est pas établi à ce stade s'il paraît avec ou sans l'accord de la *Revue illustrée*. Cependant, alors que les attributions font défaut, les images ont toutes été reproduites, hormis l'initiale L, qui n'est pas liée au conte puisqu'elle relève plutôt du stock typographique de Motteroz. Le transfert d'une aire culturelle et d'une langue à l'autre peut ignorer l'auteur, voire trafiquer le texte dans ce cas. Mais pas les images, qui servent d'appât, toutes recyclées, voire peut-être acquises moyennant paiement.

140

Toutefois le scénario opposé est également possible : peu d'attention accordée aux images et fidélité au texte, comme le montre la reprise du texte de Lorrain dans la revue canadienne *La Revue des deux Frances*. Ce périodique conservateur, non dépourvu de contradictions, publié entre 1897 et 1899 par Achille Steens et imprimé à Paris, disposa également d'agences au Québec, à Montréal et à Lowell (Massachusetts)⁴². Son double objectif était de faire connaître des écrivains français au Canada et faire reconnaître des écrivains canadiens en France. Le texte de Lorrain y est fidèlement reproduit cinq ans plus tard, de nouveau un 1^{er} avril, en hommage à son esprit pascal⁴³. Il se pourrait que cette histoire de foi sincère fût agréable au clergé canadien, puissant à l'époque. Cependant, une seule image est retenue, certainement la plus anodine et la plus ordinaire des trois, le cul-de-lampe aux trois cloches qui carillonnent, transformé en en-tête, ce qui n'indique pas nécessairement ni un désintéret pour l'ornementation ni l'ascendant du texte sur les images. *La Revue des deux Frances* rend de fait amplement hommage aux images parisiennes : elle renvoie aux expositions, relaie la mode féminine, et fait place aux biographies des personnalités illustrées en couleur – une formule qui a pu

40 Sur *The Westminster Budget* et le rôle qu'elle y joua, voir Hulda Friederichs, *The Life of Sir George Newnes Bart.*, London/New York/Toronto, Hodder and Stoughton, 1911, p. 231-236. Sur Hulda Friederichs, voir Fionnuala Dillane, « Friederichs, Hulda », dans *Dictionary of Nineteenth-Century Journalism in Great Britain and Ireland*, dir. Laurel Brake et Marysa Demoor, Gent/London, Academia Press/The British Library, 2009, p. 234, et « "A fair field and no favour" : Hulda Friederichs, the Interview, and the New Woman », dans *Women in Journalism at the Fin de Siècle. Making a Name for Herself*, dir. F. Elizabeth Gray, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 148-164.

41 *The Westminster Budget*, vol. III, n° 65, 27 avril 1894, p. 26-27.

42 Voir Michel Pierssens, « Achille Steens et *La Revue des deux Frances* », dans *Passeurs d'histoire(s). Figures des relations France-Québec en histoire du livre*, dir. Marie-Pier Luneau, Jean-Dominique Mellot, Sophie Montreuil, Québec, Presses de l'université Laval, 2010, p. 197-210.

43 *La Revue des deux Frances. Revue franco-canadienne*, 3^e année, 1^{er} avril 1899, p. 289-299.

bien être calquée sur la *Revue illustrée*. Le magnétisme et l'attrait du périodique de Baschet sont confirmés par le recyclage de deux chansons illustrées de Jérôme Doucet, le secrétaire de rédaction de la *Revue illustrée* qui y avait amplement développé le genre⁴⁴. Une d'elles, « La Chanson du rouet, villanelle », avait paru dans la *Revue illustrée* en septembre 1894, ornée de deux compositions par E. Rudaux⁴⁵. *La Revue des deux Frances* la redonne en hors-texte en février 1899, les dessins réduits à un seul, mais en couleur, et en rajustant les vers⁴⁶. La seconde, « La Chanson de la fleur », tenait à l'origine en une page ornée d'une composition de Madeleine Lemaire, artiste-peintre réputée pour ses compositions florales⁴⁷. *La Revue des deux Frances* l'amplifie en hors-texte sur deux pages, imprimées en bleu au tout début du numéro, et rajoute une guirlande décorative en en-tête⁴⁸. En outre, ces compositions tendres mais mélancoliques sont équilibrées par les textes humoristiques de Léon Xanrof, illustrés par Louis Lourdey, un auteur de la *Revue illustrée* également promu par *La Revue des deux Frances*⁴⁹. La revue canadienne n'est donc pas timide en matière d'images, puisqu'elle emprunte un choix varié au stock de Baschet pour plaire à ses propres lecteurs. Choisir une seule image, la plus anodine, pour illustrer le récit de Lorrain pourrait s'expliquer par la taille de la page (plus petite dans la revue canadienne) ou la profusion de la matière littéraire du numéro, qui aurait pu restreindre l'espace disponible.

René Baschet s'employait à promouvoir la copieuse iconographie de sa revue. Certains des cas cités sont la conséquence probable de la manière dont il chercha à consolider la fortune du périodique, comme le montre une occurrence catalane à ajouter aux exemples britannique et canadien. *La Revue illustrée* se déploya ainsi à la fois vers le Nord et le Sud. Le fait d'être parisienne fut vital pour le rôle moteur qu'elle joua dans cette circulation plus qu'euro-péenne.

La connexion catalane est celle de la revue artistique et littéraire *Hispania*, publiée en espagnol à Barcelone entre janvier 1899 et décembre 1902 par Hermenegildo Miralles, le propriétaire entreprenant d'un atelier industrialisé de lithographie et de reliure et le promoteur astucieux de carreaux décoratifs

44 Sur les chansons illustrées de Doucet qui forment un ensemble étonnant, voir Évanghélia Stead, « La chanson fin-de-siècle en revue : versicules, chansons bas, images », dans *La Poésie délivrée*, dir. Stéphane Hirschi, Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer et Alain Vaillant, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2017, p. 477-497.

45 *Revue illustrée*, vol. XVIII, n° 211, 15 septembre 1894, n.p.

46 *La Revue des deux Frances*, 3^e année, 1^{er} février 1899, hors-texte, n.p.

47 *Revue illustrée*, 13^e année, n° 7, 15 mars 1898, n.p.

48 *La Revue des deux Frances*, 2^e année, 1^{er} novembre 1898, hors-texte, n.p.

49 Par exemple, Xanrof, « Le Dimanche à Paris », *La Revue des deux Frances*, 3^e année, 1^{er} mars 1899, p. 193-205, reprend Xanrof, « Le Dimanche », illustrations de Lourdey, *Revue illustrée*, vol. XXI, n° 251, 15 mai 1896, p. 341-348.

(*azulejos*) en carton-pâte⁵⁰. Tout en étant une vitrine importante du modernisme catalan sous la direction artistique et littéraire de Raimon Casellas, *Hispania* faisait régulièrement (et ouvertement) la réclame des *azulejos* de Miralles. À l'Exposition de 1900 à Paris, sa qualité d'impression lui valut une médaille. Le contexte de l'Exposition universelle fut central pour les échanges et les Baschet y jouèrent un rôle important. Un copieux album au format paysage sur les nombreux clous de l'Exposition résulte des livraisons d'une autre revue de Ludovic Baschet, *Le Panorama*⁵¹. Un mois avant l'achèvement de cet album, dans une lettre envoyée le 4 novembre 1900 de Paris à Casellas, Miralles entend tirer parti de la médaille récemment décernée à sa revue, et tenter de la publier le moins cher possible. Il a certainement traité avec René Baschet, et vraisemblablement conclu un accord, mais il adopte une stratégie sans scrupules, prêt à piller les revues illustrées sans distinction – autant pour des textes que pour des images. Son vocabulaire prédateur montre qu'à l'époque les échanges commerciaux ne boudaient pas les pratiques douteuses. Les accords passés n'étaient pas toujours honorés, et la circulation tira aussi parti du maraudage :

Nous pouvons mettre la main sur les clichés de la Revue illustrée de Barchet [transcrit *sic* pour Baschet]. Il me les cède à 8 cent[ime]s : j'ai les clichés des œuvres publiées par Verdaguer⁵² et à mon retour nous verrons quels sont ceux que nous pourrons le mieux caser dans *Hispania*. J'ai acheté quelques têtes de femme que l'on pourra caser comme couvertures, en alternant avec celles à commander éventuellement à ceux qui nous les font pour très peu cher, et en employant quelques-uns des dessins qui nous restent. Nous pouvons piquer des idées dans les revues étrangères, moitié traduites, moitié trafiquées, que notre ami Cortón⁵³ peut nous concocter à bon marché. Nous pouvons piquer des idées dans les caricatures françaises en les faisant redessiner par un artiste peu

50 Sur *Hispania*, voir Eliseo Trenc, « ¿"Hispania", una revista modernista? », dans *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel*, dir. Jean-Michel Desvois, Pessac, PILAR, 2005, p. 279-280.

51 *Le Panorama. Exposition universelle 1900*, Paris, Librairie d'Art, Ludovic Baschet, [1900], [82] p., surtout des illustrations. Photographies des frères Neuerdein et du peintre Marcel Baschet, un autre des fils de Ludovic Baschet. 60 livraisons à 60 centimes pièce, publication achevée le 10 décembre 1900. Voir <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/baschet1900>.

52 Miralles se réfère à Àlvar Verdaguer (1839-1915), imprimeur, éditeur et libraire, actif à la librairie Verdaguer aux Ramblas, un important centre de diffusion de la Renaissance catalane, au cœur des débats littéraires et artistiques.

53 Antonio Cortón (1854-1913), originaire de Puerto Rico, critique, journaliste et homme politique très actif dans les périodiques madrilènes et au sein de la communauté portoricaine en Espagne. Il vécut à Barcelone entre 1898 et 1905 et avait une certaine connaissance de la littérature autre qu'espagnole. Il fut aussi le secrétaire de la Société des auteurs et des artistes espagnols. Voir Manuel Llanas, « Verdaguer vist per Antonio Cortón », *Anuari Verdaguer*, n° 20, 2012, p. 53-162, <http://www.raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/270222>.

cher de manière que même leur auteur ne puisse les reconnaître. [...] Croyez bien qu'en glanant en douce dans les illustrations étrangères, nous pourrions trouver bien de la matière qui coûtera peu⁵⁴.

Quels que furent les manigances et le trafic de Miralles, le fait est que le n° 76 de *Hispania* redonne le 15 avril 1902 un article sur le Transvaal richement illustré de photographies, repris du numéro du 1^{er} mars de la *Revue illustrée*, bien mentionnée⁵⁵. Au-delà, qui pourrait tenter d'estimer l'étendue du piratage ? Les images sont des créations plastiques et flexibles, se pliant à des usages multiples qui ne connaissent pas de normes.

SONDER LA CULTURE VISUELLE EUROPÉENNE

Bien des recherches restent à mener sur la circulation des images et des modèles à travers l'Europe pour mieux évaluer comment fut bâtie une culture visuelle partagée. Certains des emplois d'images et des processus d'illustration présentés ici cherchent à souligner comment des images, commanditées par la *Revue illustrée* pour accompagner des textes littéraires dans le périodique, ont pénétré le marché du livre. Ces élégants volumes se servaient de techniques de reproduction en masse et se fabriquaient à partir de sections de la revue imprimées sur papier spécial, sans pagination, en réajustant parfois le texte, les images, ou les deux. Un commerce vit ainsi le jour, entre la presse périodique et le marché traditionnel du livre. Cette frange originale et flexible témoigne de nombreuses modifications dans les pratiques intellectuelles et marchandes. Des données supplémentaires montrent comment les images circulent à partir de la revue parisienne vers les périodiques britanniques, canadiens et catalans, révélant, parfois imparfaitement, des circuits de circulation ou de distribution

54 Lettre publiée par Jordi Castellanos, *Raimon Casellas i el modernisme*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1983, t. I, p. 266 : « *Podemos echar mano de los clichés de la Revue illustrée de Barchet [transcrit sic pour Baschet]. Me los cedo a 8 cents: Tengo los clichés de las obras que publicó Verdaguer y a mi regreso veremos cuales son los che mejor podemos encajar en Hispania. He comprado algunas cabezas de muger que podemos encajar como portadas alternando con alguna que otra que encargaremos a gente que nos las dé muy baratas y utilizando alguno de los dibujos que nos quedan. Podemos cojer ideas de revistas extranjeras medio traducidas medio pasteledas que el amigo Cortón puede guisarnos baratas. Podemos cojer ideas de caricaturas francesas haciéndolas dibujar de nuevo por un artista barato de manera que ni el que les inventó las conozca. [...] Crea V. che espigando con maña en las ilustraciones extranjeras se puede encontrar mucho material que costará poco* » (ma traduction).

55 « Recuerdos del Transvaal » por J. Carrère, *Hispania*, n° 76, 15 avril 1902, p. 147-152, mentionne à la p. 152 « *(De la "Revue illustrée")* ». Il recycle en espagnol Jean Carrère, « Souvenirs de Transvaal (Louis Botha et Christian Dewet) », *Revue illustrée*, 17^e année, n° 6, 1^{er} mars 1902, n.p., en reprenant les mêmes photos, sauf une.

qui seraient à explorer. Ce qui reste central est la diversité et la complexité de la manière dont la culture visuelle fin-de-siècle se crée et s'étend, en se servant de méthodes licites et illicites. Le déferlement de ce fleuve d'images ne prit pas toujours appui sur des moyens de bon aloi.

Les illustrations de cet article proviennent de documents dans des collections particulières ; clichés de l'auteur.

CIRCULATIONS DE MODÈLES ENTRE L'AIRES GERMANIQUE
ET L'ITALIE AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE :
OUVRIR UN CHAMP DE RECHERCHES

Laurence Danguy
Vanja Strukelj
Francesca Zanella

Si la circulation de modèles dans le champ des revues illustrées est peu explorée d'une manière générale, elle ne l'est guère, voire pas du tout, entre les pays germaniques et l'Italie. L'ambition de cet article est donc de poser un cadre de recherche et les jalons d'une procédure méthodologique qui reste pour beaucoup à définir autour de la notion de *modèle*, instable et fortement polysémique, que nous nous sommes employées à préciser empiriquement.

De même, éclaircir les conditions historiques et les pratiques ayant permis la circulation d'images liées à différents médiums est un préalable nécessaire à la reconstitution de transferts culturels et artistiques. Il faut en effet se garder de comprendre des modèles, toujours transformés, en simples termes d'imitation ou de emploi. De plus, ils circulent de manière non linéaire *via* d'autres pays et d'autres médiums.

La revue *Jugend*, organe de propagande du Jugendstil munichois, constitue ici un repère, puisque nombre d'éléments visuels plaident en faveur d'un rayonnement important au sein des aires culturelles germanique et italienne. *Jugend*, dont on rappellera les principaux modèles et dont on précisera la relation à l'Italie, nous mènera, avec *Simplicissimus* et les *Fliegende Blätter*, vers quelques titres phares de l'Italie du Nord couvrant tout l'espace temporel du Liberty : *Emporium*, *Italia Ride*, *Novissima*, *Musica e Musicisti* et *Numero*. Ces investigations nous conduiront vers la Suisse, le Royaume-Uni, l'Autriche, notamment avec *Ver Sacrum*, ainsi que vers les médiums de l'affiche, de l'album illustré, et plus discrètement vers le « grand art ».

QUELQUES CONCEPTS À PRÉCISER

Ouvrir un champ de recherche amène à interroger des concepts souvent maniés avec peu de précaution, d'autant que, d'une langue à l'autre, des termes

supposés équivalents n'auront pas la même surface sémantique. Ainsi au mot français *modèle*, l'allemand ne fournira rien moins que six équivalents, qui plus est combinables : *Muster*, *Vorlage*, *Beispiel*, *Vorbild*, *Leitbild*, *Modell*. Dans le monde des revues, chacune des acceptions du terme ne trouvera pas place, mais le mot pourra néanmoins s'appliquer tant aux opérations mentales qu'au résultat objectal, tant aux schémas de pensée qu'à une image physique, liée à un médium. Le terme de *modèle* pourra donc désigner la maquette d'une revue ayant servi de référence à une autre revue, sous sa forme objectale, pour sa typographie et/ou son graphisme, indépendamment ou non de son contenu. Si ce dernier est intégré dans la référence, on sera alors en présence d'un modèle normatif. Cela est valable pour les images isolées (schéma/matrice), alors que la référence canonique devient évidente dans le cas des citations et hommages artistiques. Le mode – dévalué ou non – et la forme sous lesquels s'opèrent ces transferts, à la jonction du culturel et de l'artistique, informent donc le médium de la revue comme les images que celle-ci renferme¹.

Parler d'aire germanique ne va pas davantage de soi. On aura ici retenu comme première caractéristique la langue et, par conséquent, inclus l'Allemagne, l'Autriche – à l'époque partie de l'Empire austro-hongrois –, la Suisse alémanique ; à quoi il conviendrait idéalement de rajouter quelques régions et provinces d'Europe de l'Est en partie de langue allemande, comme par exemple la Bohême. Il faut, en outre, avoir à l'esprit que les revues dont nous parlons naissent et vivent pour la plupart dans deux nations très jeunes, fondées pour l'Allemagne en 1871 et pour l'Italie entre 1861 et 1870, résultant toutes deux de l'unification de différents États ou principautés. Ceci a pour conséquence que l'Allemagne et l'Italie renferment à cette époque plusieurs centres culturels, et que, dans l'une comme dans l'autre, on est attaché à affirmer une identité nationale dont la composante culturelle est un élément important. Ces deux aires culturelles – encore faudrait-il être circonspect avec une notion niant les différences régionales, en particulier dialectales, très présentes dans les revues – sont, en outre, comprises dans un espace européen fortement dominé par Paris en matière d'art et de culture, et où la Grande-Bretagne joue, avec le préraphaélisme, puis les Arts & Crafts, un rôle important dans la genèse des esthétiques Art Nouveau. Il est donc légitime de s'attendre à des modèles circulant *via* les pôles français et anglais. D'ailleurs, les différentes dénominations des esthétiques Art Nouveau – Liberty en Italie et Jugendstil ou Sezessionstil pour les pays germaniques – témoignent en elles-mêmes d'une forte acculturation. Celles-ci ne reflètent cependant pas les décalages temporels

1 Sur la question des modèles, voir aussi dans ce volume l'article de Laurence Danguy, « Le *Nebelspalter* zurichois (1875-1921) : modèles et réseaux », p. 99-117.

dans l'intégration du langage visuel Art Nouveau au médium de la revue, présent dès les années 1890 dans les pays germaniques et qui ne gagne l'Italie que vers 1895 pour se prolonger jusqu'à la première guerre mondiale².

Toute enquête sur le rôle des revues en tant que canaux de circulation de modèles graphiques et iconographiques devrait être précédée d'une reconstitution minutieuse de la distribution des périodiques, permettant d'établir une cartographie rassemblant des données précises : le nombre d'exemplaires, les circuits de distribution, la nature du public, les modalités d'accès aux revues et les pratiques de lecture. Quelles revues italiennes pouvaient être lues en Allemagne, en Suisse et en Autriche à fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ? Quels périodiques allemands ou autrichiens circulaient alors en Italie ? Comment avait-on accès aux revues et pour quels types de lectures ? Quels titres ont rejoint quelles collections, et à quel moment ? Les études les plus récentes sur le *Liberty*³ n'intègrent que rarement ces problématiques, se contentant d'énoncer un axiome soulignant l'importance de revues telles que *Jugend*, *Simplicissimus*, *Pan* et *Ver Sacrum* pour la culture graphique italienne. Une première étape pourrait consister en une recherche documentaire dans les bibliothèques. Celle-ci ne fournit malheureusement, bien souvent, que des informations très fragmentaires et parfois contradictoires. Les bibliothèques de Trieste, port très important de l'Empire austro-hongrois, ne conservent ainsi aucun fascicule de ces revues dont la circulation était pourtant très répandue, comme le démontrent par ailleurs plusieurs fonds d'archives de familles de la moyenne bourgeoisie. À l'inverse, la bibliothèque Panizzi de Reggio Emilia possède quelques années de *Simplicissimus*, mais cela ne nous renseigne en rien sur la circulation du périodique dans la petite ville de l'Émilie. Cette modalité de l'enquête ne doit cependant pas être écartée systématiquement, les fonds des bibliothèques pouvant quand même fournir des pistes intéressantes. La Biblioteca del ridere, conservée à la Biblioteca Estense à Modène, recense ainsi *Simplicissimus* dans les archives de l'éditeur Formiggini. Fondateur du journal satirique *Il Duca Borso*, celui-ci publie également une série de textes de référence sur le comique. Les revues *Ver sacrum* et *Pan* font, quant à elles, partie d'un corpus disponible à la Biblioteca Angelo Mai de Bergame, appartenant à l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, éditeur de la revue *Emporium*.

- 2 S'il y a également une reprise de cette esthétique durant la première guerre mondiale dans les revues allemandes, on peut cependant noter un net déclin vers 1905 pour une revue comme *Jugend*, tandis que le *Jugendstil* perdure bien plus longtemps dans la revue suisse alémanique *Nebelspalter*.
- 3 Pour des références bibliographiques actualisées : *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna*, cat. expo., Forlì, 1^{er} février-15 juin 2014, dir. Fernando Mazzocca, Cinisello Balsamo/Milano, Silvana Editoriale, 2014. Les études de Rossana Bossaglia et notamment *Il Liberty in Italia* (Milano, Il Saggiatore, 1968) restent fondamentales. Voir également *Il Liberty in Italia*, cat. expo., Roma, Chiostro del Bramante, 21 mars-17 juin 2001, dir. Fabio Benzi, Milano, Motta, 2001.

Dans ces deux cas, la compilation des revues est motivée par des fins éditoriales, où il s'agit de rechercher des modèles servant à résoudre des problèmes liés à la conception et à la réalisation d'une revue. Les publicités ou les guides constituent d'autres sources fournissant les listes de journaux politiques illustrés disponibles dans les cafés de certaines villes italiennes. On devrait, enfin, prendre en compte le réseau des clubs culturels, dont les archives livrent des indications précieuses, pour peu que celles-ci aient été conservées et qu'elles soient accessibles. Ainsi, le prestigieux Gabinetto Vieusseux de Florence contracte dès la première heure un abonnement à la revue *Le Charivari*⁴, et sa bibliothèque comprend de nombreuses années des *Fliegende Blätter*, mais, en revanche, aucun fascicule de *Jugend*, de *Simplicissimus*, de *Pan* ou de *Ver Sacrum*. Le procès-verbal de réunion du Circolo artistico de Trieste donne la liste des abonnements souscrits : *Fliegende Blätter*, *Illustrierte Zeitung*, *Bauzeitung*, *Jugend*, *Simplicissimus*, *The Studio*, pour les revues étrangères, et, pour les revues italiennes, *Emporium* et *L'Illustrazione Italiana*⁵.

148

JUGEND, SES MODÈLES ET « SON ITALIE »

Si le propos n'est pas ici de s'attarder sur la revue *Jugend*, encore convient-il d'en rappeler quelques caractéristiques essentielles et de revenir sur ses modèles les plus importants. Fondée à Munich en 1896 par Georg Hirth, ce mélange de textes et d'images alors inédit, à la fois revue d'art, hebdomadaire amusant et revue satirique, conquiert très rapidement un large public, qui ne se restreint pas à Munich ni même à l'Allemagne ou aux pays de l'aire germanique, mais dont la réception est avérée jusqu'en France, en Angleterre et en Italie. Dans sa meilleure année, en 1910, la revue tire jusqu'à 80 000 exemplaires, un chiffre considérable pour un périodique qui n'est que secondairement satirique, sans compter que le nombre de lecteurs excède le nombre d'exemplaires vendus⁶. Employant durant les premières années près de 300 dessinateurs par semestre, c'est-à-dire peu ou prou la masse des jeunes artistes venus de toute l'Allemagne et des pays d'Europe centrale pour étudier dans les académies d'art, ce sont autant de crayons essayant potentiellement dans d'autres lieux⁷.

4 <http://www.vieusseux.fi.it/biblio/riviste800/riv-a.html>

5 Voir Patrizia Fasolato, « 1884-1914: notizie e note sull'arte a Trieste », dans *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, cat. expo., Trieste, Civico Museo Revoltella, 1995-1996, dir. Maria Masau Dan et Giuseppe Pavanello, Milano, Electa, 1995, p. 54-71.

6 Laurence Danguy, *L'Ange de la jeunesse. La revue « Jugend » et le Jugendstil à Munich*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 73.

7 *Ibid.*, p. 57. Les dessinateurs de *Jugend* proviennent également de France, du Royaume-Uni et des pays scandinaves, et, dans une moindre mesure, d'Autriche, de Suisse et d'Italie. Voir Suzanne Gourdon, *La « Jugend » de Georg Hirth. La Belle Époque munichoise entre Paris et Saint-Petersbourg*, Strasbourg, Centre d'études germaniques, 1997, p. 68-81.

Au moment de façonner son concept de revue, Georg Hirth, le créateur de *Jugend*, et son équipe ont recherché des modèles parmi les revues familiales, satiriques ou précieuses en provenance de différents pays. Ils se sont également penchés sur la caricature contemporaine – notamment sur l'œuvre de Théophile Steinlein⁸ – et sur le modèle du livre de bibliophilie dont on essaiera d'adapter la facture⁹ : il n'est à cette époque de réel cloisonnement ni entre revue artistique et populaire ni entre médiums. Des éléments concernant la maquette, l'iconographie ou la tendance auront ainsi été repris de plusieurs revues munichoises, les *Fliegende Blätter* (1845-1928, 1944), les *Münchener Bilderbogen* (1848-1898), les *Meggendorfer Blätter* (1845-1944), le *Süddeutscher Postillon* (1882-1910), mais aussi de *Der Wahre Jacob* (Hambourg et Stuttgart, 1879-1933). De *Pan* (Berlin, 1895-1900), avec lequel *Jugend* partage un certain nombre de collaborateurs, notamment Otto Eckmann et Fidus (Hugo Höppener)¹⁰, aura été examinée la facture précieuse, quasi-bibliophilique, avec une reliure reprenant au verso le motif du recto, et intégré un réservoir de figures et de motifs arcadiens. Une seule filiation à ce corpus non exhaustif est explicitement revendiquée, le *Kladderadatsch* (Berlin, 1848-1944)¹¹, revue satirique née dans la foulée des événements révolutionnaires de 1848, preuve s'il en est qu'il faut se méfier des propos répercutés par une revue. Moins attendue, cependant, est la reprise pourtant manifeste d'un élément identitaire d'une revue suisse alémanique, le *Nebelspalter* (Zurich, 1875-) avec l'adaptation de sa personnalisation¹². Parmi les modèles en dehors de l'espace germanique, le premier à citer serait sans doute *The Studio* (1893-1980), revue d'une audience considérable dans l'Europe entière et qui joue un rôle de référence dans l'adaptation de l'Art Nouveau au médium de la revue, tandis que la dépendance du *Charivari* (1832-1937) se lit surtout au travers des citations régulières de l'œuvre de Daumier, associé à la fortune du titre. Les caricatures de mœurs de la revue *Le Rire* (1894-1903), l'une des plus lues de l'époque, du reste souvent citée dans *Jugend*, auront représenté un modèle pour les dessins humoristiques. On reconnaîtra, enfin, une renégociation des Salons caricaturaux, rendus célèbres par Baudelaire¹³. On peinerait, par contre, à trouver des modèles venus d'Italie, si ce n'est des emprunts citationnels.

8 Fritz von Ostini, « Die Künstler der Münchner "Jugend" » [« Les artistes de la *Jugend* munichoise »], *Velhagen & Klasings Monatshefte*, vol. XVI, n° 1-2, 1901-1902, p. 609.

9 Laurence Danguy, *L'Ange de la jeunesse*, op. cit., p. 24-25 et 112-113.

10 Suzanne Gourdon, *La « Jugend » de Georg Hirth*, op. cit., p. 68.

11 Laurence Danguy, *L'Ange de la jeunesse*, op. cit., p. 107-108.

12 Voir dans ce volume : Laurence Danguy « Le *Nebelspalter* zurichois (1875-1921) : modèles et réseaux », p. 99-117 ; voir aussi Laurence Danguy et Philippe Kaenel, « La plus ancienne revue satirique du monde. Genèse, histoire et visions du monde du *Nebelspalter* des années zurichoises (1875-1922) », *Relations internationales*, n° 153, 2013, p. 23-44.

13 Laurence Danguy, *L'Ange de la jeunesse*, op. cit., p. 106-108.

L'Italie de *Jugend*, ce sont, en effet, exclusivement les figures et représentants d'un panthéon artistique, qui fait alors partie de la culture européenne. La revue s'assure une légitimité artistique avec, d'une part, la vulgarisation de ce patrimoine et en émaillant, d'autre part, ses pages de citations. Nombreuses sont ainsi les références à Dante ou à un Vatican gardien de la culture, favorisant une connivence entre concepteurs et public autour d'une culture humaniste partagée¹⁴. Un mode de présence biaisée de l'Italie s'opère *via* la réception de préraphaélites endossant le rôle de passeurs entre l'Antiquité, les primitifs italiens et l'époque contemporaine. Associé au symbolisme, rejeté dans *Jugend*, le préraphaélisme connaît cependant une réception ambiguë. Celle-ci n'est vraiment positive que lorsqu'elle emprunte le canal Arts & Crafts, comme avec Walter Crane, auquel on confie une couverture de *Jugend*¹⁵. On doit à Josef Rudolf Witzel une réinterprétation en sirène Jugendstil de *La Demoiselle élue* de Dante Gabriel Rossetti, reformulation complexe du modèle dantesque de Beatrix¹⁶. Enfin, l'Italie contemporaine n'intéresse pas *Jugend*, ni son art ni ses lettres ni ses affaires. La revue n'ouvre guère ses colonnes aux artistes italiens, si ce n'est à Antonio Rizzi, proche du Jugendstil munichois¹⁷, il n'y est jamais question du Liberty, il ne s'y trouve nulle trace de revues illustrées, pas même dans un encart publicitaire. Cela ne signifie par pour autant que, dans cet univers où l'on se regarde les uns les autres, on se soit ignoré, mais que *Jugend* aura fonctionné comme un émetteur.

LE LIBERTY ET LES REVUES : DE LA PAGE À L'AFFICHE

Dans le cadre complexe des rapports et échanges entre les cultures visuelles italienne et germanique, quelques revues italiennes ayant contribué de manière significative à la rénovation et à la promotion des arts graphiques par le biais d'un échange animé avec la recherche européenne apparaissent comme exemplaires¹⁸. Elles représentent des sortes de laboratoires où l'on peut éprouver l'importance des modèles étrangers ainsi qu'observer, parfois, des expériences originales, démontrant la vitalité de cette variante de l'Art Nouveau que représente le Liberty italien.

¹⁴ *Ibid.*, p. 181-183.

¹⁵ *Jugend*, n° 51, 17 décembre 1898, couverture.

¹⁶ Laurence Danguy, *L'Ange de la jeunesse*, *op. cit.*, p. 279-281.

¹⁷ Suzanne Gourdon, *La « Jugend » de Georg Hirth*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁸ Voir en premier lieu Paola Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988. Ce texte fondamental a récemment été réédité avec une très riche bibliographie (Firenze, Usher, 2010). Voir également pour l'illustration italienne dans un cadre européen : Giovanni Fanelli et Ezio Godoli, *L'illustrazione Art Nouveau*, Roma/Bari, Laterza, 1989, et *Dizionario degli illustratori simbolisti e Art Nouveau*, Firenze, Cantini, 1990.

Nous ne présenterons que brièvement la revue *Emporium*¹⁹, dont le premier numéro est publié en 1895, l'année de la première Biennale de Venise, date que les historiens considèrent traditionnellement comme le début de la première phase du Liberty. Cette revue, fondée par Arcangelo Ghisleri et Paolo Gaffuri et publiée par l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche de Bergame, a été l'objet de plusieurs études. Vittorio Pica, savant napolitain impliqué dans le projet de la Biennale et directeur de la revue en 1900, s'en fait le porte-parole artistique et culturel dans une série d'articles illustrés, publiés en 1896 et 1897. Il y défend l'*arte nuova*, l'estampe japonaise, les arts graphiques et l'affiche européens. *Italia Ride*²⁰, fondée à Bologne en 1900, peut être, pour sa part, considérée comme la première revue illustrée italienne adoptant le langage visuel Art Nouveau dans le sillage d'autres revues européennes. Vittorio Pica, qui annonce dans les pages d'*Emporium* cette nouvelle aventure éditoriale, lui reconnaît, du reste, la référence aux « très beaux journaux allemands²¹ ». Il forme cependant le souhait que, d'après les exemples allemands et britanniques, s'élabore une approche italienne du graphisme dans le sens du *nouveau style* qui ne soit pas le fait de peintres, mais de caricaturistes, d'illustrateurs et d'affichistes. Parmi les nombreux collaborateurs des vingt-six numéros que compte la revue, on trouve, de fait, quelques-unes des futures célébrités du dessin satirique italien, tels Augusto Majani-Nasica ou Giuseppe Scalarini, mais également des artistes qui se sont déjà distingués dans le domaine de l'affiche, tels Franz Laskoff et Marcello Dudovich. À une couverture au graphisme enlevé correspond néanmoins une mise en page plutôt traditionnelle. Aux côtés de compositions s'adossant à des modèles variés – préraphaélites, motifs morrissiens, dessins humoristiques français, dessins de Toulouse-Lautrec et des Nabis –, se trouvent des créations beaucoup plus abouties, comme celles de Giorgio Kienerk, fournissant une synthèse originale des dessins de Félix Vallotton et de *Ver Sacrum*. Quelques compositions s'inspirent manifestement de *Simplicissimus* et de *Jugend*, telle une couverture d'Augusto Sezzane portant l'inscription « Ars Nova ». La frêle jeune fille, en prières devant le « saint livre » de John Ruskin appuyé contre une bouteille de laquelle sort un lis, est une reprise évidente d'un dessin humoristique paru dans *Jugend* en 1896, l'un des autoportraits du peintre « Modeslaw Manierewicz » vêtu en préraphaélite (fig. 26 et 27). D'autres dessins, tels ceux de Marcello Dudovich, triestin arrivé

19 « *Emporium* ». *Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, dir. Giorgio Bacci, Massimo Ferretti et Miriam Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, http://www.artivisive.sns.it/progetto_emporium.html.

20 [http://apicesv3.noto.unimi.it/site/marengo/0000-0168\(1900\).htm](http://apicesv3.noto.unimi.it/site/marengo/0000-0168(1900).htm).

21 Vittorio Pica, « Taccuino dell'amatore di stampe », *Emporium*, vol. XI, n° 64, avril 1900, p. 317 : « *bellissimi giornali tedeschi Jugend e Simplicissimus* ».

26. Augusto Sezanne, *Ars Nova, Italia Ride*, n°2, 13 juin 1900, couverture, coll. part.

27. Anonyme, *Die Selbstporträts des Malers Modeslaw Manierewicz*
 [Les Autoportraits du peintre Modeslaw Manierewicz],
Jugend, n° 43, 24 octobre 1896, p. 695, détail, coll. part.

à Bologne après un bref séjour à Milan, dénotent un intérêt différent pour l'aire munichoise. S'inspirant de l'esthétique d'Alfred Böcklin, ils dégagent une tension subtile que l'on ne retrouve pas ailleurs. Une affiche, enfin, du même Dudovich, imprimée à Bologne en 1899, *Fisso l'idea* [Je fixe l'idée], constitue une reprise de l'affiche de Heinz Wetzel reproduite dans *Deutsche Kunst und Dekoration* en 1898.

Novissima, fondée à Milan en 1901, se présente comme un album annuel, un objet bibliophilique à collectionner dont la maquette est très raffinée. Ses concepteurs et collaborateurs, écrivains (Edoardo de Fonseca, Luigi Pirandello, Gabriele D'Annunzio, Grazia Deledda) et artistes (Diulio Cambellotti, Adolfo De Carolis, Alearo Terzi, Augusto Majani, Giorgio Kienerk, Alberto Martini, Alfredo Baruffi, Luigi Bompard, Giacomo Balla), font partie de l'élite italienne. La durée de publication relativement longue de *Novissima*, de 1901 à 1910, nous permet de suivre l'évolution du Liberty italien, en particulier au regard de son ambition de participer à l'élaboration d'un nouveau style national. Il s'agit de se mesurer aux expériences étrangères les plus novatrices tout en valorisant la tradition italienne. Son concept graphique, très soigné, est fondé

sur la recherche d'un rapport particulièrement étroit entre texte et image, ainsi que sur une volonté d'homogénéité stylistique. L'architecture de la page doit ainsi harmoniser les différents styles qui y coexistent. Il serait à nouveau possible de reconstruire un lien avec la revue *Jugend*, quoique les modèles les plus évidents proviennent, cette fois, de *Pan* et surtout de *Ver sacrum*. De ce dernier, *Novissima* reprend l'insertion de pages publicitaires de grande qualité, parfois rédactionnelles – dont celles du critique d'art Diego Angeli –, qui s'intègrent parfaitement dans la structure graphique générale (fig. 28).

28. Aleardo Terzi, *Pastiglie Panerai*, publicité pour des pastilles contre la toux, *Novissima*, vol. V, 1905, [p. 107], coll. part.

Musica e Musicisti est une revue musicale illustrée, publiée par Giulio Ricordi. Fondée en 1902, elle change de nom en 1905 pour s'appeler *Ars et Labor*²². Elle forme le dernier jalon de notre parcours de la page à l'affiche. Outre le fait que l'on y relève nombre de signatures prestigieuses des arts graphiques italiens, la revue permet de mettre en lumière la spécificité de l'affiche italienne, très liée au théâtre, et plus précisément au mélodrame. Cette particularité trouve son origine dans l'initiative de Giulio Ricordi, par ailleurs éditeur des partitions et livrets de Giuseppe Verdi et Giacomo Puccini, qui ouvre une section graphique dans

22 Voir Benedetta Spadaccini, « *Ars et Labor* e le altre riviste della casa editrice Ricordi », *L'Uomo Nero*, vol. VIII, n° 7-8, 2011, p. 19-27.

son usine. Celle-ci devient à la fin du siècle le laboratoire du *cartellonismo*, l'art de l'affiche italien. La direction de cette section est confiée à Adolf Hohenstein, également scénographe et costumier, comme beaucoup d'autres artistes de cette époque. La Casa Ricordi organise une campagne publicitaire complexe afin de promouvoir les œuvres de grands musiciens italiens, inventant le concept d'une image unique qui s'adapte à plusieurs médiums : la couverture de petit format de la partition, celle du livret, les pages de la revue *Musica e Musicisti* ainsi que l'affiche publicitaire. Dans ce dernier cas, l'image de grand format sert à expérimenter de nouvelles formes d'implication du spectateur. *Musica e Musicisti*, mais aussi l'affiche de *Tosca*, l'un des chefs-d'œuvre de Hohenstein, ou encore celle de *Madame Butterfly*, illustrent les vecteurs qu'empruntent des images circulant, cette fois, de l'Italie vers d'autres lieux européens, ainsi que les expériences qui font la spécificité du *cartellonismo* italien. D'autres affiches, comme celles pour la ceinture contre le mal de mer, la Cintura Galliano (1898), ou pour le vin de Marsala Florio Martinez (1898), documentent les emprunts au répertoire iconographique tout à fait original créé par *Jugend*. Cela dit, hormis ces reprises évidentes, l'on retient surtout de *Jugend* la combinaison d'éléments décoratifs Art Nouveau, des procédés modernes de stylisation et un langage visuel adossé à une tradition académique. La construction illusionniste de la page, une surface dans laquelle semble s'enfoncer l'illustration, par ailleurs projetée dans l'espace du lecteur/spectateur, les visages photographiés souriant au spectateur avec un contact visuel direct, les corps paraissant s'extraire du petit format de la couverture, fonctionnent comme autant de modèles des affiches publicitaires des Arti Grafiche Ricordi d'Adolf Hohenstein ou du jeune Leopoldo Metlicovitz. Ce n'est toutefois qu'au contact des arts de la scène, à travers la recherche d'un effet théâtral, que la re-formalisation acquiert une force expressive originale. Cette démarche devient fondamentale chez Marcello Dudovich²³, qui choisit de s'exercer dans un registre publicitaire où il déroule le récit de la modernité. Il y entretient une sorte de dialogue avec *Simplicissimus*, en particulier avec les dessins de Ferdinand von Reznicek, débouchant du reste sur une collaboration avec la revue allemande entre 1910 et 1914. Ses créations offrent une remarquable synthèse entre stylisation et illusion (fig. 29). Le spectateur voit dans ses affiches des tableaux de la grande bourgeoisie européenne, mais grâce à la force allusive de l'image, à l'illusion qu'il pourrait entrer dans cette image, participer à ce monde, il est irrésistiblement incité à acheter les vêtements des grands magasins Mele, le Borsalino ou les liqueurs Strega.

²³ Marcello Dudovich. *Oltre il manifesto*, cat. expo., Trieste, Museo Revoltella, 19 décembre 2002-30 avril 2003, dir. Roberto Curci, Milano, Carta, 2002.

29. Marcello Dudovich, *Fratelli Sanguinetti*, ca. 1905, coll. Salce, Treviso

La revue *Numero* est publiée à Turin de 1914 à 1922 par la Società editrice rivista *La Donna* de Nino Caimi, l'éditeur de *La Donna*, fondée en 1905 à destination d'un public féminin et proposée en tant que supplément bimensuel de *La Stampa* de Turin et de *La Tribuna* de Rome. *Numero* hérite de la tradition des revues satiriques du XIX^e siècle un lien étroit avec la vie politique et culturelle locale, tout en s'émancipant de cette tradition par le biais d'ambitions nationales²⁴. Durant la première année, *Numero* se présente comme une revue élitiste et raffinée, avec un papier couché produit par la papeterie Tensi de Milan et un format carré identique à celui de *Ver sacrum*. Un fascicule se compose de 12 pages recto-verso, dans lesquelles alternent des illustrations en couleur, du texte et des dessins en noir et blanc, et où le lien texte/image est particulièrement soigné. Le langage visuel n'y est pas homogène : Enrico Sacchetti, Aroldo Bonzagni, Tarquinio Sini, Golia (Eugenio Colmo), Nirsoli (Mario Nori) et Sto (Sergio Tofano) apparaissent plus ou moins comme les suiveurs d'Olaf Gulbransson dans *Simplicissimus*, la tradition du portrait caricatural est représentée par Giulio Boetto, la tendance décorative par Umberto Brunelleschi, et la « tendance allemande » par Dudovich. Cette diversité correspond à la teneur de l'encart en date du 5 janvier 1914, publié par le comité de rédaction de *La Donna*. On y annonce *Numero* comme une version italienne des meilleures publications satiriques allemandes, tels que *Simplicissimus*, *Jugend* et les *Lüstige Blätter*, dont on loue le goût artistique et le contenu²⁵.

Numero commence à paraître dans une période où les débats artistiques sont vifs. La revue appartient à la phase ultime du Liberty italien, lié à la culture bourgeoise. Alors que le futurisme s'est affirmé à travers ses liens avec les avant-gardes internationales comme une antithèse de la culture bourgeoise, Turin reste l'un des pôles du Liberty²⁶. Dans ce contexte, la revue joue le rôle d'une plate-forme où circulent les modèles. Elle organise ainsi durant l'année 1914 une exposition itinérante de caricatures²⁷ à Turin, à Milan et à Gênes, permettant la diffusion d'une culture visuelle étrangère avec la présence d'artistes autrichiens. Verenes, Fritz Schönpflug, Karl Alexander Wilke, Giulio Angelo Liberali, Willy Stieborsky,

24 Vanja Strukelj et Francesca Zanella, « *Numero*, un caso di studio », conférence, Milan, 25 mai 2007, <http://dspace-unipr.cilea.it/bitstream/1889/695/1/relaz25maggio.pdf>.

25 Paola Pallottino, *Storia della illustrazione italiana*, Firenze, Casa Usher, 2010 ; Maria Masau Dan, « I maestri dell'illustrazione al servizio dei giornali di trincea », dans *L'arma della persuasione*, dir. Maria Masau Dan et Donatella Porcedda, Gorizia, Edizioni della Laguna, 1991, p. 167-193.

26 *Torino 1902. Le arti decorative internazionali nel nuovo secolo*, dir. Rossana Bossaglia, Ezio Godoli et Marco Rosci, Milano, Fabbri stampa, 1994 ; Maria Giovanna Maestrelli, *Alfredo Melani architetto, storico e critico dell'architettura*, Firenze, Pontecorboli, 2001.

27 Francesca Zanella, « Cadorin satirico », dans *Donazione Eugenio da Venezia. I quaderni*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2005, p. 13-23.

Franz Wacik, Rudolf Hermann, Danilowacz (Josef Danilowatz), Josef Karl et Heinrich Krenes, artistes collaborant à la revue autrichienne *Die Muskete*, se présentent ainsi pour la première fois au public italien²⁸. La revue turinoise reproduit, par ailleurs, des vignettes humoristiques, dont l'origine géographique dénote au cours des premières années un vif intérêt pour la France avec la présence des revues *Le Rire*, *Le Miroir*, *Le Sourire*, *Le Pêle-Mêle*, ainsi que pour l'Allemagne avec *Simplicissimus*, les *Lüstige Blätter* et les *Fliegende Blätter*. Le partage de thèmes et la réinterprétation d'images, notamment autour de la parodie des arts, alimentent le débat critique. Le dessin de Sto dans le n° 13, *La Venere e la suffragetta*, est à rapprocher d'un dessin publié la même année dans *Kladderadatsch* (fig. 30)²⁹.

30. Sto, *La Venere e la suffragetta*, Numero, vol. 1, n° 13, 1914, coll. part.

28 Giovanni Fanelli et Ezio Godoli, *L'illustrazione Art Nouveau*, op. cit.

29 Marta Sironi, *Ridere dell'arte. L'arte moderna nella grafica satirica europea tra Otto e Novecento*, Milano/Udine, Mimesis Edizioni, 2012.

L'étude de l'année 1914, cruciale pour la culture italienne, tant à cause des ruptures politiques qu'en raison de leurs conséquences culturelles, renseigne finement sur la place de *Numero* dans le champ de la presse italienne. Le choix de la neutralité, tout d'abord, puis d'un engagement contre la Triple Alliance s'imposent dans un débat politique et culturel, âprement commenté dans le périodique³⁰. La manière dont a été documenté dans deux revues italiennes, *La Lettura* et *Emporium*, un événement majeur de l'édition, l'exposition de 1914 à Leipzig, est un préalable nécessaire à la compréhension de ce débat.

La Lettura, revue de culture littéraire, artistique et scientifique, proposée en supplément du quotidien milanais *Corriere della Sera*, partage une partie de ses collaborateurs, comme Bompard, Sacchetti, Brunelleschi et Yambo (Enrico de' Conti Novelli da Bertinoro) avec *Numero*. On y trouve également des noms associés au Liberty, tels Aleardo Terzi et Duilio Cambellotti. Au cours des années 1913 et 1914, l'illustration dessinée ou photographique y sert essentiellement à documenter ou à commenter, parfois sur un mode ironique, comme dans le cas des contes. Le graphisme est soigné, en particulier celui du bandeau supérieur de la première page, la publicité, toujours placée en début ou en fin de fascicule, s'étale sur un papier de qualité inférieure au reste du numéro. Dans le numéro de juillet 1914, Piero Barbera livre un compte rendu de l'Exposition internationale du livre de Leipzig où il a été dépêché, indice de l'ouverture culturelle de la revue. Il y décrit le pavillon autrichien, en jugeant la décoration noire et blanche aussi bizarre que funèbre, quoique nouvelle, estimant que celle-ci devient sympathique une fois passée la première impression³¹. Quant à la participation italienne, mis à part les éloges à propos du pavillon projeté par Giuseppe Boni, Barbera souligne l'absence d'exposants dans la section des machines typographiques, mais une participation importante à la section « Bianco e Nero ». La présence des revues et quotidiens est jugée insuffisante, lacune que l'auteur déplore sans toutefois l'imputer au travail du comité. Il reconnaît le triomphe des Allemands pour ce qui est des techniques d'impression. Il s'intéresse tout particulièrement à l'industrie du livre de luxe et du livre scientifique, décrivant en détail, par ailleurs, la contribution allemande au pavillon de la presse, où les quotidiens sont disposés selon leur orientation politique. Giampiero Turati livre, quant à lui, un tout autre constat dans le numéro d'août d'*Emporium*, considérant l'exposition de Leipzig comme une occasion perdue. La supériorité technologique montrée par les Allemands est certes indubitable mais il est regrettable que la technique prévale ici sur le rôle de la presse qui réside dans la diffusion du savoir. Turati décline les chiffres des revues

30 Francesca Zanella, « I santi e la guerra: caricatura in Italia durante la Grande Guerra », *Ridicolosa*, n° 15, 2008, p. 339-350.

31 Piero Barbera, « Lipsia metropoli libraria e la Bugra », *La Lettura*, n° 7, juillet 1914, p. 586-594.

allemandes, d'autres revues européennes et américaines présentées dans le pavillon de la presse, ce qui l'amène à qualifier celles-ci d'armée du quatrième pouvoir³². La teneur inverse de ces deux articles témoigne d'une attitude ambivalente vis-à-vis de la culture allemande à la veille de la première guerre mondiale, une composante centrale pour l'analyse de *Numero*. Nous rappelons à ce propos que Piero Barbera parle de décoration bizarre et funèbre au sujet du pavillon de Josef Hoffmann, sans toutefois signaler la paternité du projet. Turati s'exprime cependant dans un sens différent dans un autre article paru dans la revue *Emporium*³³, à laquelle collabore également Roberto Papini, l'un des critiques s'opposant au futurisme et qui sera, après la guerre, l'un des partisans du mouvement Novecento fondé par Margherita Sarfatti. Papini publie, du reste, dans le même numéro, un article important à la gloire d'Ernst Wille, architecte berlinois émigré à Rome ayant contribué à la propagation du Jugendstil.

160

La consultation des revues culturelles est importante pour leur contenu propre, mais aussi pour ce qu'elles nous apprennent des débats sur la culture allemande, de ceux sur le Liberty, des comparaisons entre les concepts graphiques ou encore de la place du dessin vis-à-vis de la photographie et de la satire. Vittorio Pica avait affirmé dans *Emporium* le rôle de *Simplicissimus* et *Jugend* comme modèles des revues satiriques, même s'il faut rappeler qu'au moment de la publication du premier opus de *Numero* (4 janvier 1914), ces deux revues avaient beaucoup perdu de l'impact transgressif des premières années. À cette date, la satire italienne est secouée par un débat sur la différence entre caricature, humour et satire³⁴, signalant avant tout une émancipation du dessin satirique à l'égard des types caricaturaux. La caricature, jusqu'alors marginalisée dans le champ artistique, intègre à présent les innovations graphiques. Le cœur du débat porte sur la distinction entre forme et contenu, une dispute à même de concerner plus généralement les revues humoristiques, y compris des titres bien établis comme les turinois *Il Fischietto* (1848-1916; 1923) et *Il Pasquino* (1856-1955).

Les éléments novateurs de *Numero* sont par conséquent liés à une réorganisation des arts graphiques qui affecte le Liberty et conduit à prendre comme modèles les revues *Simplicissimus*, *Jugend* et *Fliegende Blätter*, conformément aux déclarations des éditeurs. Les références au Jugendstil les plus nettes sont, en fait, à chercher dans la maquette et dans l'organisation graphique, en particulier dans les rapports entre texte, image et éléments décoratifs (fig. 31). *Numero* illustre la reprise de schémas présents dans les premières années de ces revues

32 Giampiero Turati, « L'esposizione mondiale del libro a Lipsia », *Emporium*, vol. XL, n° 236, août 1914, p. 112-127.

33 Giampiero Turati, « L'esposizione mondiale del libro a Lipsia. II. La partecipazione italiana », *Emporium*, vol. XL, n° 237, septembre 1914, p. 221-237.

34 Paola Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana, op. cit.*, p. 297-318.

31. Anonyme, « Il lamento di Mortella ! », *Numero*, vol. I, n° 6, 1914, coll. part.

allemandes, avec néanmoins une sorte d'épuration des éléments floraux typiques du Jugendstil munichois.

Quelles pourraient être les futures pistes de recherche ? Si l'on considère l'extrême dépendance du texte et de l'image dans ces années-là, il serait sans doute intéressant d'examiner plus en détail la composante littéraire, de comparer les formes textuelles et les genres littéraires des revues allemandes avec ceux de la revue turinoise, de voir si l'on retrouve, par exemple, une liste basée sur une rubrique principale comprenant les contributions textuelles et visuelles avec les titres des articles et des illustrations pleine page, suivie d'une table alphabétique des auteurs et des dessins³⁵.

35 Pour des pistes méthodologiques, voir Tom Gretton, « The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated New Magazines in London and Paris », *Art History*, n° 4, 2010, p. 680-709.

Entre les revues du Jugendstil munichoïse, de la Sécession viennoise et du Liberty italien circulent, deux décennies durant, différents modèles de maquette, de contenu, typographiques, graphiques et surtout décoratifs. Les échanges sont intenses, quoique déséquilibrés, très nettement au profit de la zone germanique. Parfois, ils donnent lieu à un dialogue, comme entre *Musica e Musicisti* et *Simplicissimus*, ou ouvrent sur des créations témoignant d'appropriations massives. Résultant de mécanismes complexes, ces créations croisent des facteurs culturels et artistiques, jamais loin de préoccupations plus nettement politiques. Ceci devient manifeste avec *Numero*, à la veille de la première guerre mondiale, puis à ses débuts, alors que le Liberty est devenu dans sa phase ultime une esthétique bourgeoise, conservatrice, très loin de la charge avant-gardiste des modèles munichoïse pris comme références. À ce moment-là, l'ambition d'un renouvellement de l'art sur des bases patriotiques, présente dans toutes les variantes culturelles de l'Art Nouveau, prend une coloration plus agressive. Depuis les années 1900, les revues Liberty ont toutefois gagné leur autonomie esthétique vis-à-vis de modèles étrangers, plus ou moins clairement revendiqués, anglais, français et germaniques. L'émancipation s'est faite à la fois au contact de modèles endogènes et d'une émulation venue d'autres arts, tel le théâtre, et d'autres médiums, telle l'affiche. C'est du reste quand ce processus est abouti que ces revues Liberty deviennent elles-mêmes émettrices de modèles. Bien d'autres chapitres de l'histoire des échanges entre les revues de l'espace italo-germanique sont encore à écrire, qui auront sûrement une autre teneur, par exemple dans le cas des périodiques de l'Italie du Sud. À ce stade des recherches, une chose mérite cependant d'être soulignée : le caractère très relatif de la notion d'aire culturelle dans le monde de revues qui ne connaissent pas davantage de frontières génériques que géographiques.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sur *Emporium*

« *Emporium* » e *l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1895-1915*, dir. Giorgio Mirandola, Bergamo, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1985.

« *Emporium* ». *Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, dir. Giorgio Bacci, Massimo Ferretti et Miriam Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, coll. « Seminari e Convegni », 2009.

« *Emporium* » II. *Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, dir. Giorgio Bacci et Miriam Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, coll. « Seminari e Convegni », 2014.

Sur *Italia Ride*

BASSINI Veronica, « *Italia Ride*. Grafica Liberty nella Bologna di inizio secolo », *Grafica d'arte*, vol. XX, n° 80, 2009, p. 18-23.

Sur *Jugend*

DANGUY Laurence, *L'Ange de la jeunesse. La revue « Jugend » et le Jugendstil à Munich*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009.

GOURDON Suzanne, *La « Jugend » de Georg Hirth. La Belle Époque munichoise entre Paris et Saint-Petersbourg*, Strasbourg, Centre d'études germaniques, 1997.

KOCH Ursula E., « *Jugend*, revue artistique, littéraire, politique et satirique : un monstre sacré de la Belle Époque munichoise », dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, p. 453-477.

KORESKA-HARTMANN Linda, *Jugendstil, Stil der « Jugend »*. *Auf den Spuren eines alten, neuen Stil und Lebensgefühls [Jugendstil, style de « Jugend ». Sur les traces d'anciens et de nouveaux styles et modes de vie]*, München, Deutscher Taschenbuch, 1969.

SEGIETH Clelia, *Im Zeichen des Secessionismus. Die Anfänge der Münchner « Jugend »*. *Ein Beitrag zum Kunstverständnis der Jahrhundertwende in München [Sous le signe du sécessionisme. Les débuts de la « Jugend » munichoise. Une contribution à la compréhension de l'art à Munich autour de 1900]*, München, Clelia Segieth, 1994.

WEISSER Michael, *Im Stil der « Jugend »*. *Die Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben und ihr Einfluss auf die Stilkunst der Jahrhundertwende [Dans le style de « Jugend ». La revue illustrée munichoise pour l'art et la vie, et son influence sur le style artistique autour de 1900]*, Frankfurt am Main, Fricke, 1979.

ZAHN Eva, *Facsimile-Querschnitt durch die « Jugend » [Aperçu en fac-similé de « Jugend »]*, München, Scherz, 1966.

Sur *Musica e Musicisti (Ars et Labor)*

SPADACCINI Benedetta, « *Ars et Labor* e le altre riviste della casa editrice Ricordi », *L'Uomo Nero*, vol. VIII, n° 7-8, 2011, p. 19-27.

Sur *Novissima*

BOSCHETTI Chiara, « Per una storia di *Novissima* », *La Fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia*, vol. XVIII, n° 2, 2012, p. 31-36, <http://www.fondazionemondadori.it/cms/culturaeditoriale/658/2012-2>.

Il Modernismo a Roma (1900-1915) tra le riviste « Novissima » e « La Casa », cat. expo., Museo Boncompagni Ludovisi pour le Arti Decorativi, Costume e Moda, Roma, 11 décembre 2007-10 octobre 2008, dir. Irene de Guttry et Maria Paola Maino, Roma, Palombi, 2007.

Sur Numero

PALLOTTINO Paola, *Un « numero » di donne. Evoluzione dell'immagine femminile nelle illustrazioni della rivista « Numero », 1914-1922*, Roma, Carte Segrete, 1995.

—, *Storia della illustrazione italiana*, Firenze, Casa Usher, 2010.

ZANELLA Francesca, « Cadorin satirico », dans *Donazione Eugenio da Venezia. I quaderni*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2005, p. 13-23.

—, « I santi e la guerra: caricatura in Italia durante la Grande Guerra », *Ridicolosa*, n° 15, 2008, p. 339-350.

DEUXIÈME PARTIE

Les revues en réseau

Partant du constat que les revues sont des lieux ouverts, redéfinis à chaque numéro, extensibles dans les disciplines et les aires culturelles visées, cette partie se propose d'examiner leur déploiement en réseau, lieu lui-même ouvert, pluridisciplinaire, et relevant d'une solidarité interpersonnelle dont la reconfiguration n'est perceptible que dans la durée.

La manière d'étudier ce phénomène peut certes varier comme l'indiquent les différentes méthodes mises en œuvre dans cette section (littérature, littérature comparée, histoire, études conjointes des textes et des images, histoire, sociologie, histoire de l'édition) ou les diverses ressources (individuelles ou collectives), le souci de restituer la plasticité des réseaux reste néanmoins ce qui la motive.

L'article inaugural de Daphné de Marneffe propose de modéliser l'espace dans lequel évoluent les revues littéraires françaises des années vingt, en élaborant un tableau conjuguant la diachronie, spécifique à chaque revue, et la synchronie, apte à mesurer leur interaction. Le rôle des revues *de seconde ligne* dans la construction dynamique du dadaïsme et du surréalisme est mis en exergue. Un tel tableau montre à quel point l'histoire littéraire a eu tendance à exagérer les ruptures, en imposant à la vie littéraire les crises historiques exogènes, en privilégiant les logiques d'opposition propres au champ littéraire au détriment des logiques de solidarité propres aux réseaux, méconnaissant le rôle joué par certaines revues qui, pour être d'*arrière-plan*, n'étaient pas pour autant d'*arrière-garde*.

L'étude réticulaire permet ainsi de réévaluer la place de chaque type de revue dans les débats esthétiques ou idéologiques et d'examiner l'incidence de la circulation des idées et des formes sur les conditions d'existence des périodiques. La constitution d'un réseau de revues repose *a priori* sur une dynamique mue par les liens personnels entre de grandes figures artistiques et littéraires afin de renforcer la cohésion d'un groupe ou d'un mouvement. Pourtant, un examen détaillé de la circulation des formes, des idées et des œuvres entre les périodiques nuance une telle perspective.

Certes, lorsqu'Alexia Kalantzis établit les liens qui unissent, au tournant des XIX^e-XX^e siècles, le *Mercur de France*, *Leonardo* et *Hyperion*, elle met en évidence l'importance des figures de passeurs et de leurs relations interpersonnelles entre la France, l'Italie et l'Autriche. Pourtant, le poids des formes éditoriales des types

de revue, ainsi que la dynamique propre aux réseaux, dont l'extension dépasse les individualités qui ont pu en être à l'origine, mènent à un rééquilibrage constant entre idéaux personnels, nationaux et internationaux. Elisa Grilli analyse les stratégies d'un groupe de jeunes écrivains espagnols qui, après la disparition de leur revue, *Helios* (1903), passent d'*Alma Española* (1904) à *Renacimiento* (1907), transportant avec eux formes et idées. La création d'une *esthétique de réseau*, reposant sur une écriture polyphonique et une iconographie propre, fédère le groupe aux dépens des individualités et rejoint dès lors la défense idéologique du cosmopolitisme. Le réseau qui se tisse entre Bruxelles et Paris et entre deux revues, *Le Spectateur catholique* (1897-1900) d'Edmond de Bruyn et *L'Occident* (1901-1914) d'Adrien Mithouard, suit un parcours presque inverse. Vincent Gogibu place *Le Spectateur catholique* dans le sillage de *L'Ymagier* de Remy de Gourmont, en raison de l'attention portée à la forme graphique et typographique et de son intérêt pour un art religieux populaire. L'engagement catholique militant de la revue, sa défense d'un héritage culturel occidental, suppose, par définition, une visée internationale, tandis que, malgré son titre, *L'Occident* de Mithouard, qui rassemblera quelques collaborateurs du *Spectateur catholique* après sa disparition en 1900, noue un réseau connexe autour de préoccupations de plus en plus françaises. Comme d'autres contributions à cette section l'indiquent, les réseaux relèvent d'une logique tantôt centrifuge, privilégiant les transferts culturels, tantôt centripète, se resserrant autour des pôles nationaux.

Quelles que soient donc les spécificités ou les origines de chaque revue, les réseaux formels ou interpersonnels entre périodiques subissent des reconfigurations qui épurent les traits individuels au profit de traits généraux, esthétiques ou idéologiques. Pour percevoir ces infléchissements, il convient de se défier des discours et des déclarations d'intention, qui masquent les reconfigurations effectives.

Blaise Wilfert montre notamment que les débats qui ont opposé nationalisme et cosmopolitisme au tournant des XIX^e-XX^e siècles ne peuvent se réduire aux positions de tel ou tel animateur de revue, mais qu'ils dépendent de la spécificité des circulations et des réseaux internationaux entre périodiques. L'examen précis des pratiques d'importation de la littérature étrangère dans les revues françaises des années 1890 permet de restituer le rôle des *grandes revues* et des *jeunes revues* dans ces débats. Si les *jeunes revues* sont largement engagées dans des discussions idéologiques et esthétiques souvent virulentes, elles souffrent des limites imposées par la faiblesse de leurs moyens et l'articulation insuffisante avec des maisons d'édition capables de conférer une nouvelle autorité aux textes. Sans elles pourtant, pas d'effet d'émulation pour les *grandes revues* littéraires comme la *Revue des deux mondes*, qui domineront l'importation des

littératures étrangères, proposant finalement une image fortement nationalisée de chaque culture.

Même constat, à la même époque, lorsque l'on se tourne vers les arts. Fabienne Fravalo confronte les stratégies et les réseaux de quatre revues qui visent à promouvoir les arts décoratifs en Europe : *The Studio*, un modèle pour *Art et Décoration* par le format, la mise en page et l'image ; *Dekorative Kunst* et son pendant français, *L'Art décoratif*. Les collaborateurs internationaux de ces revues composent un vaste réseau, mais animent aussi et coordonnent des réseaux nationaux. Il s'ensuit que la circulation des savoirs, des discours et des images ainsi que la confrontation transnationale permettent certes d'imposer les arts décoratifs au sein de toute l'Europe, mais aussi de mieux cerner les singularités de chaque style national.

Ce double mouvement est manifeste dans l'étude d'Adriana Sotropa sur *Ileana* (1900-1901), revue roumaine éphémère qui prolonge les activités d'une société artistique (expositions et conférences sur l'art, la littérature et la musique), fondée sur le modèle des XX bruxellois. *Ileana* s'inscrit dans une dynamique européenne et une famille reconnaissable (*La Plume*, *Pan*, *Jugend*, *The Studio*). Cependant, tout en accueillant des collaborateurs étrangers, les premiers numéros affichent une volonté de créer un art national. *Ileana* deviendra à son tour un modèle pour d'autres revues roumaines de moindre envergure, mais qui restituent l'étendue du symbolisme roumain plus finement que le modèle bien connu du *Literatorul* d'Alexandru Macedonski. Leurs faiblesses – instabilité du réseau et de la ligne éditoriale – constituent une force paradoxale. Comme le montre l'exemple de *Simbolul*, elles deviennent plus aisément des « plaques tournantes » entre réseaux européens. La présence du jeune Tristan Tzara y souligne en outre leur lien aux avant-gardes historiques.

Les revues modernistes anglo-américaines de l'entre-deux-guerres présentent les mêmes ambiguïtés. Installées à Paris, lieu privilégié de la modernité et de la sociabilité intellectuelle, elles promeuvent un imaginaire transatlantique et internationaliste que dément la réalité des pratiques. Un réseau propre à l'intérieur du contexte parisien sert à inventer, par le filtre de l'étranger, une identité culturelle américaine. Leur adossement à des maisons d'édition renforce le réseau en termes de capital symbolique, mais aussi économique. Si ces revues sont indiscutablement des « plaques tournantes », elles le sont néanmoins de manière réflexive, redistribuant vers les États-Unis, depuis la France, les caractères d'une culture américaine.

L'intérêt d'une étude des revues *en réseau* est ainsi de montrer que la solidarité qui les relie, parfois sur le registre d'une émulation concurrentielle, ne produit pas une uniformisation. La circulation internationale des formes, des idées, des œuvres entre périodiques, loin de diluer les spécificités individuelles ou

nationales, permet aussi de les concentrer, par un filtrage répété dans le tamis des autres cultures, des autres langues et des autres médiums. Une économie de dilatation et de constriction régit les transferts culturels, élargissant les réseaux comme les mailles d'un vaste filet, pour les resserrer autour des problématiques saillantes de chaque époque et de chaque nation.

VISUALISER L'ESPACE DES REVUES LITTÉRAIRES
FRANÇAISES DES ANNÉES VINGT :
POUR UNE APPROCHE COLLECTIVE
DES REVUES LITTÉRAIRES

Daphné de Marneffe

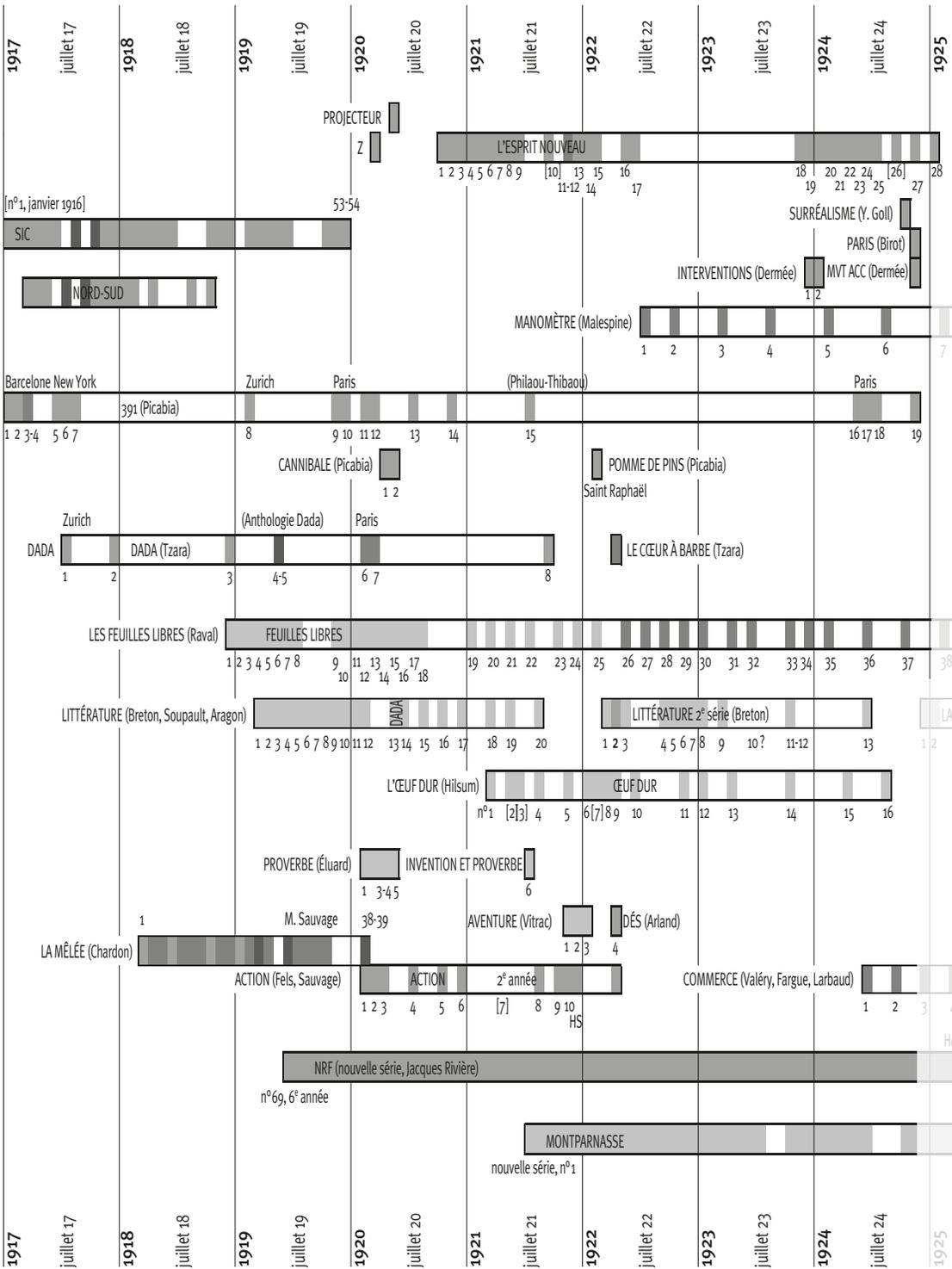
à Jean-Pierre Bertrand et aux étudiants du
séminaire « Questions de sociologie de la
littérature » (2011-2012)

171

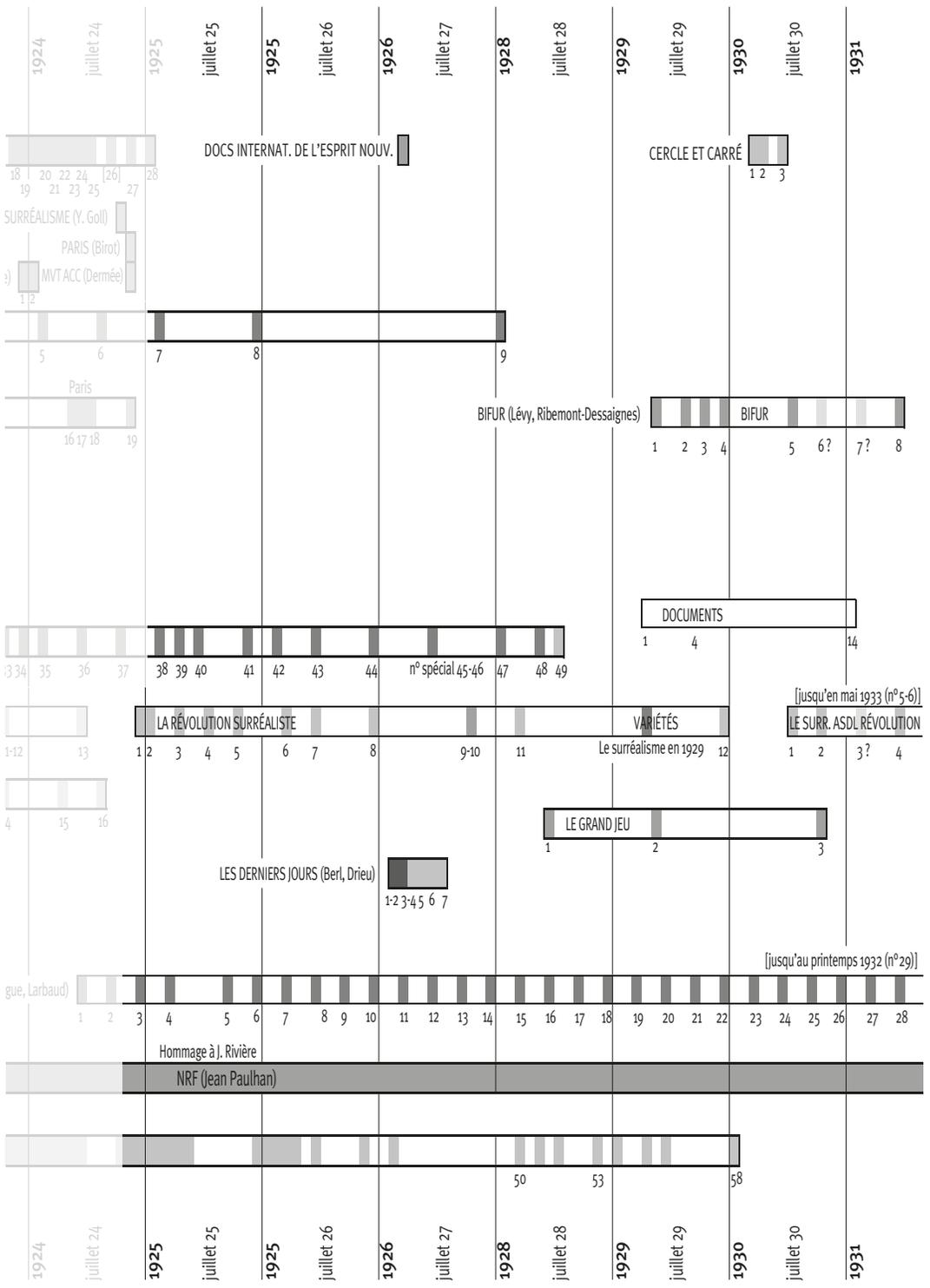
L'EUROPE DES REVUES II • PUPS • 2018

Nous aimerions présenter ici un outil complémentaire aux différentes publications (papier/en ligne) consacrées aux revues : actuellement de beaux ouvrages de synthèse¹, ainsi que des recensements et dépouillements en ligne² facilitent grandement l'accès à l'information et permettent au chercheur, dans de nombreux cas, de se faire une idée plus ou moins précise du périodique qu'il croise ou qu'il s'apprête à explorer de manière approfondie. Il n'en reste pas moins qu'il est difficile de *visualiser* l'espace des revues. Nous rappellerons brièvement quelles sont les caractéristiques de cet espace, avant de présenter, à partir d'un tableau chronologique, un ensemble de revues littéraires françaises des années vingt. Nous commenterons enfin trois moments de ce tableau qui permettent d'interroger la pertinence du modèle de *réseau* de revues en contexte français.

- 1 Tels *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. III. Europe, 1880-1940*, dir. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker et Christian Weikop, Oxford, Oxford University Press, 2013, 2 vol. ; et, pour le domaine français, Yves Chevretil Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940* [1993], Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Arts », 2014, dont le corpus recoupe le nôtre et qui présente, outre une perspective d'ensemble, de précieuses fiches signalétiques (p. 271-308).
- 2 Citons <http://www.revues-litteraires.com> ; <http://www.dada-companion.com/journals> ; The Digital Dada Library Collection, <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>, et <https://prelia.hypotheses.org>, très utiles, faciles d'accès et agréables à consulter, ainsi que le précieux répertoire hébergé sur agorha.inha.fr, qui offre notamment le sommaire détaillé de nombreux numéros de revues. Pour les revues surréalistes, consulter aussi <http://melusine.surrealisme.fr> ; sur *L'Esprit nouveau*, le site de la fondation Le Corbusier ; sur la presse anarchiste entre 1880 et 1983, la mise en ligne du répertoire de René Bianco (1987) sur <http://bianco.ficdl.info>. Enfin de nombreux numéros de revues (de 1880 à nos jours) sont détaillés sur le blog bibliographique <http://petitesrevues.blogspot.be> (voir l'article de Mikaël Lukan dans ce volume, p. 789-806).



32. Tableau des revues « littéraires » françaises des années vingt



Dans sa dimension textuelle, en tant que publication périodique, la revue prend la forme d'une collection de numéros à parution plus ou moins régulière. À chaque numéro, elle redéfinit les contours de l'espace dans lequel elle souhaite se positionner (en fonction des sujets traités, de l'extension donnée à sa « revue des revues », de la liste de ses collaborateurs, etc.). Cet espace se reconfigure donc en permanence et doit être appréhendé dans la durée. À côté de revues complètement dévolues à la littérature (telle *La Nouvelle Revue française*), on trouve de nombreuses revues non spécifiquement littéraires : dans les années vingt, la frontière entre « revues littéraires » et « revues d'art » est floue³ ; beaucoup de périodiques affichent des intérêts interdisciplinaires. L'espace des revues « littéraires » est donc hybride, les revues traitant de questions esthétiques, culturelles, voire politiques, et servant de support pour prendre position dans différents champs de la culture ou du savoir. Enfin, certaines revues cherchent simultanément à s'inscrire dans un contexte international : les revues dada, mais aussi les revues anarchistes, par exemple, transcendent d'emblée les frontières nationales ou linguistiques. Pour toutes ces raisons, l'espace des revues est ouvert, aux contours flous, et comme extensible ; il importe de tenir compte de ses évolutions dans le temps. Une modélisation simple permet de visualiser la périodicité d'une revue et d'objectiver sa place au sein de l'espace des revues. Le tableau qui précède (fig. 32) est un exemple (de facture artisanale) de ce qui pourrait être modélisé automatiquement grâce aux informations saisies dans des bases de données (titre, date, numéro de revue).

Ce tableau-ci est constitué d'un échantillon représentatif de revues littéraires françaises des années vingt. On constatera que la fenêtre temporelle est en réalité plus large (1917-1931). Il est toujours délicat de délimiter les bornes temporelles d'un échantillon – se restreindre à un créneau bien cadencé, c'est risquer d'en biaiser la perspective. Pour apprécier la place prise (ou revendiquée) par une revue lors de son émergence, il importe d'avoir à l'esprit ce qui lui préexistait. Notamment, il ne faut pas exagérer la coupure de la guerre : un lien de filiation indéniable s'établit entre les revues héritières d'Apollinaire (*SIC*, *Nord-Sud*, les premiers numéros de *L'Esprit nouveau*) et *Les Soirées de Paris* (nouvelle série, novembre 1913), sorte de modèle de revue (co-)dirigée par un écrivain (Guillaume Apollinaire) et des artistes (Serge Férat et Hélène d'Oettingen,

3 Sur l'« opération périlleuse » de la délimitation du corpus, voir Yves Chevretil Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris, op. cit.*, p. 21-25. Il intègre parmi les « revues d'art » nombre de revues que nous considérons comme « littéraires », soit qu'elles se présentent comme telles, soit qu'elles traitent d'une manière ou d'une autre de littérature.

sous le pseudonyme unique de Jean Cérusse)⁴. Plusieurs revues qui paraissent à l'armistice prolongent d'ailleurs des publications d'avant-guerre. C'est le cas de *La Nouvelle Revue française* (fondée en 1909), mais aussi de la petite revue *Montparnasse*, par exemple, qui connaît trois numéros avant-guerre : « bi-mensuel de littérature et d'art » lancé par Paul Husson le 20 juin 1914, elle cesse de paraître après son numéro du 20 juillet. Lorsqu'elle reparait en juillet 1921, son comité de direction élargi (Paul Husson, Géo-Charles, Marcel Say) acte la perte des disparus, ceux qui « combattirent pour ce qu'ils avaient cru être le Droit et la Justice » (tels Guillaume Apollinaire, Amedeo Modigliani et « beaucoup parmi cette merveilleuse phalange d'étrangers »)⁵ et offre en hors-texte un calligramme inédit d'Apollinaire qui devait paraître dans le numéro d'août 1914 (« Montparnasse »). À périodicité mensuelle (avec une relâche en été), la revue se maintient plusieurs années, avant d'opter pour une parution tous les deux mois, dès juin 1926, rythme difficile à tenir. Considérée par André Salmon comme le « premier journal local » du quartier dont elle porte le nom, cette petite revue qui publie des poèmes, des critiques et des informations artistiques ou littéraires a aussi joué un rôle non négligeable dans le renouveau de la gravure sur bois, cette technique étant le seul type de reproduction à la portée de ses maigres moyens (bois gravés de Tsuguharu Foujita, Frans Mazereel, Jean Le Bedeff, Ossip Zadkine et Pierre-Antoine Gallien)⁶. Notons encore que la revue *SIC* est lancée en janvier 1916 (elle est amputée d'une année sur notre tableau) et que plusieurs revues (*La Nouvelle Revue française*, *Commerce*, *Le Surréalisme au service de la révolution*) se prolongent au-delà du tableau, limité aux années 1917-1931 pour des raisons de lisibilité. L'espace des revues tel que nous le présentons est donc le résultat d'une construction et d'une découpe dans un *continuum* plus large ; sa dimension européenne, notamment, n'y apparaît pas. Idéalement, il faudrait constituer un tel tableau sur la base de la « revue de revues » présente dans chaque numéro de chacune des revues étudiées. On l'aura compris : ce tableau ne prétend en rien à l'exhaustivité ; il illustre un type de modélisation possible d'une portion de l'espace des revues, à une période donnée.

L'objectif est double. Premièrement, il s'agit de visualiser de manière diachronique l'ensemble des numéros qui constituent une revue. Le cas échéant, chaque zone grisée (correspondant à un mois) indique la parution

4 Voir Willard Bohn, « Apollinaire and "the New Spirit". *Le Festin d'Ésope* (1903), *Les Soirées de Paris* (1912-14) and *L'Élan* (1915-16) », dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. III. Europe, 1880-1940*, op. cit., t. I, p. 120-142.

5 Montparnasse, « Nous reparaissons », *Montparnasse*, nouvelle série, n° 1, 1^{er} juillet 1921, [p. 1].

6 Voir Y. Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris*, op. cit., p. 120-125.

d'un numéro. *La Nouvelle Revue française*, imperturbablement mensuelle, apparaît comme complètement grise. Par contraste, pour la plupart des autres revues, la périodicité est « à trous », l'intervalle entre deux numéros étant parfois très long (exemple du *Grand Jeu*, trois numéros en vingt-huit mois d'existence). Les zones en gris plus foncé traduisent soit une périodicité rapprochée (bi-mensuelle comme pour les quatre premiers numéros des *Derniers Jours*, entre le 1^{er} février et le 20 mars 1927), soit un numéro double (tel le numéro 4-5 de la revue *Dada. Anthologie Dada*, juin 1919). Deuxièmement, il s'agit de permettre au chercheur de visualiser dans quel espace s'insère chaque (numéro de) revue.

Nos premiers tableaux de ce genre concernaient le réseau des revues littéraires belges. Il y a quelques années, une recherche menée collectivement⁷ sur un corpus de revues françaises nous amenait à nous interroger d'une part sur la pertinence du modèle de *réseau* de revues pour le contexte français, d'autre part sur la complexité du profil des animateurs de revues. Une quinzaine d'étudiants ont exploré les collections (souvent incomplètes) d'une vingtaine de revues françaises issues de la première guerre mondiale ou un peu plus tardives (à l'exclusion des revues dada et surréalistes) et tenté de reconstituer la trajectoire de leurs animateurs, avec une attention particulière pour les *lieux* et *milieux* qu'ils fréquentèrent, et les *événements* organisés par eux. Pour compléter les inévitables lacunes de ces dépouillements, la consultation d'outils en ligne (reproduction de revues, sommaires détaillés) s'est avérée indispensable. La mise en commun du résultat de leur travail a permis la constitution de la majeure partie de ce tableau, dans lequel des points de repère ont été ajoutés (revue *Dada* de Tristan Tzara, revues surréalistes d'André Breton, *La NRF*), ainsi que plusieurs revues parues dans la seconde moitié des années vingt, dont la périodicité n'a pas toujours été établie dans le détail. Par exemple, il a semblé pertinent de faire figurer *Documents*, même sans être en mesure de préciser les dates des quatorze numéros parus entre avril 1929 et janvier 1931. Ce tableau est le résultat provisoire d'un chantier en cours, que chacun est invité à prolonger.

Il permet de visualiser l'espace des revues dans son ensemble, et pas seulement les revues les plus étudiées (corpus dada et surréalisme de Breton). Nous les commenterons brièvement en trois temps :

7 Séminaire « Questions de sociologie de la littérature » (master en langues et littératures romanes), donné en 2011-2012 à l'université de Liège. Avec la participation de Flore Andrien, Fabienne Bauvir, Charlotte Beck, Nicolas Binacchi, Justine Dohet, Simon Fontaine, Agnès Grandprez, Vassili Koumparoulis, Sophie Lecomte, Bénédicte Lourtie, Camille Lorenzi, Sarah Sabbadini, Élodie Schalenbourg, Delphine Sohet, Harmony Veithen et William Vonnèche, que nous remercions ici pour leur implication.

- 1) l'immédiat après-guerre jusqu'en 1922 (moment charnière du congrès de Paris, fin 1921) ;
- 2) l'année 1924 (bataille pour l'étiquette surréaliste) ;
- 3) les années 1928-1931.

Tout en balisant le terrain, nous chercherons à voir si (et en quoi) ces différents moments témoignent d'un mode de fonctionnement *en réseau*. Sur un corpus de revues belges, nous avons pu montrer que les caractéristiques de l'espace des revues invitent à considérer celui-ci comme un *réseau* (plutôt que comme un *champ*⁸), en reprenant ce terme aux études sur les sociabilités intellectuelles⁹. Sans clôture, car ouvert et en permanente reconfiguration, hybride (pluridisciplinaire, à cheval entre différents *champs*), régi par une logique de solidarité et se déployant dans la durée¹⁰, le *réseau* des revues se manifeste dans deux dimensions : textuelle (ensemble des publications vues comme *lieux* de prises de parole, réseau intertextuel entre revues se faisant écho) et humaine (les groupes de chaque revue sont autant de *milieux* entre lesquels se tissent des relations interpersonnelles, et qui mènent des projets communs). Ces deux dimensions travaillent le réseau des revues tant en synchronie qu'en diachronie : le réseau intertextuel se déploie aussi à travers des filiations entre revues ; le réseau interpersonnel dans des fusions entre différents groupes ou au contraire des séparations en groupes rivaux – qui se croisent et se retrouvent cependant dans d'autres *lieux* plus ouverts ou plus neutres, ou à l'occasion d'événements particuliers. Appréhender les revues comme des *lieux* et des *milieux* inscrits dans un *réseau* permet donc de rendre compte de leur spécificité et de la complexité de leur mode de fonctionnement.

- 8 Concept développé par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre examen », 1992.
- 9 Voir Christophe Prochasson, *Les Intellectuels, le socialisme et la guerre (1900-1938)*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 17-18. Sur l'emploi du terme *réseau* dans l'étude des sociabilités intellectuelles, voir *Cahiers de l'Institut d'histoire du temps présent*, n° 20, « Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux », dir. Nicole Racine et Michel Trebitsch, mars 1992, notamment la contribution de Philippe Dujardin (« De l'histoire à la sociologie. Tours, détours, retours ? », p. 22-29), et celle de Jacqueline Pluet-Despatin (« Une contribution à l'histoire des intellectuels : les revues », p. 125-136).
- 10 Nous avons exposé ces caractéristiques dans « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation », *CONTEXTES*, n° 4, « L'étude des revues littéraires en Belgique », dir. Francis Mus, Karen Vandemeulebroucke, Ben Van Humbeeck et Laurence Van Nuijs, 2008, <http://contextes.revues.org/3493>.

Nous ne présenterons pas ici les différentes revues d'immédiat après-guerre qui participèrent à l'émergence de Dada puis du surréalisme à Paris. Cet aspect de l'histoire, étudié dans le détail par Michel Sanouillet dès 1965¹¹, est bien connu. En suivant Yves Chevrefils Desbiolles, rappelons simplement qu'on peut identifier différentes tendances qui coexistèrent avant de se faire concurrence. L'héritage d'Apollinaire, l'« esprit nouveau » revendiqué lors de la conférence du 26 novembre 1917 au théâtre du Vieux-Colombier, défendu par *SIC* de Pierre Albert-Birot et *Nord-Sud* de Pierre Reverdy, est aussi perceptible dans les premiers numéros de *Dada* de Tristan Tzara, la première série de *Littérature* (André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon), et les quatre premiers numéros de *L'Esprit nouveau* (Amédée Ozenfant, Charles-Édouard Jeanneret, dit Le Corbusier, et Paul Dermée)¹². Début 1921, Ozenfant et Jeanneret se séparent cependant de Dermée, évacuent l'héritage apollinarien et orientent *L'Esprit nouveau* (n° 4) vers la défense de l'art abstrait, la plastique pure et le constructivisme, en nouant des liens de plus en plus étroits avec l'industrie, et en concevant leur revue comme une entreprise commerciale rentable. Paul Dermée tentera de reprendre le titre à son compte au printemps 1927, avec Michel Seuphor, l'unique livraison des *Documents internationaux de l'esprit nouveau* réactivant l'héritage apollinarien dans une volonté fédératrice qui ne connut pas de suite, sinon dans les onze « Soirées [multilingues] de l'esprit nouveau » organisées à la galerie Le Sacre du printemps¹³. Michel Seuphor renouera avec le constructivisme dans *Cercle et Carré* (1930)¹⁴.

La deuxième tendance est l'esprit dada, qui connaît des accents divers (391 et autres publications de Picabia – *Cannibale*, *La Pomme de pins*; revue *Dada* de Tzara, à Paris dès le n° 6), et fut progressivement adopté par *Littérature*, dont

11 Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965. Nous avons pour notre part utilisé le fac-similé produit par le Centre du xx^e siècle en 1980 (646 p., 2 vol.). L'ouvrage, qui reste une référence majeure, a été repris et augmenté par Anne Sanouillet en 1993 et 2005, et traduit en anglais en 2012. Notre tableau ne reprend pas toutes les revues inventoriées par Sanouillet : on y ajouterait utilement *Transbordeur dada* (Berlin puis Paris, juin 1922-août 1949), les revues de Cocteau (*Le Mot*, 1914-1915 ; *Le Coq*, 1920), la revue *Oudar. Chronique des lettres et des arts*, publiée à Paris en russe sous la direction de Serge Romoff et dont Florent Fels était gérant, etc. (voir *ibid.*, p. 615-622).

12 Voir Y. Chevrefils Desbiolles, « Revues dadaïstes. Revues surréalistes », dans *Les Revues d'art à Paris*, *op. cit.*, p. 77-98. Sur la conférence d'Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », prononcée au théâtre du Vieux-Colombier le 26 novembre 1917 et publiée dans le *Mercur de France* (t. CXXX, n° 491, 1^{er} décembre 1918, p. 385-396), voir *ibid.*, p. 78-79.

13 Voir Hubert Juin, « Préface » à *Documents internationaux de l'esprit nouveau*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997.

14 Voir Y. Chevrefils Desbiolles, « Revues d'esprit nouveau. Revues d'art abstrait », dans *Les Revues d'art à Paris*, *op. cit.*, p. 99-118.

les directeurs participèrent à l'*Anthologie Dada* (*Dada*, n° 4-5, mai 1919), avant de proclamer leur adhésion au mouvement (*Littérature*, n° 13, numéro dada). Dada, dont les manifestations tapageuses occupent la scène parisienne en 1920, imprègne aussi les brèves publications de Paul Dermée et de Céline Arnaud (*Z* et *Projecteur*).

Notons que l'antagonisme entre ces deux tendances ne se marque pas toujours de manière très nette : en pratique, la réorientation d'une revue, souvent progressive, procède par glissements, comme en témoigne par exemple *Proverbe* (dirigée par Paul Eluard, cinq numéros entre février et mai 1920 et un sixième, intitulé *Invention et Proverbe*, en juillet 1921). Ce projet conjoint de Paul Eluard et Jean Paulhan¹⁵, qui fera la part belle à Dada (« Place à Dada qui tue », dans le numéro 3, avril 1920 ; et le numéro 5, complètement anonyme, sous-titré « La simplicité s'appelle Dada », mai 1920)¹⁶, se plaçait lui aussi dans le sillage d'Apollinaire, une citation de ce dernier étant mise en exergue du premier numéro (février 1920) : « Ô bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage / Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire. » Dans cette grande feuille mensuelle (en quatre pages), Eluard et Paulhan explorent leur intérêt commun pour le langage et ses modalités de formulation. La revue ne publie que des aphorismes, des proverbes (détournés ou non) et de courts poèmes, de la main de Francis Picabia, Louis Aragon, Georges Ribemont-Dessaignes, Paul Dermée, Jean Cocteau, Tristan Tzara, Philippe Soupault, Paul Eluard, Jean Paulhan, Isadora Duncan, etc. Rappelons que Paulhan donnera ses premiers textes simultanément à *Proverbe* et à *La NRF*, en février 1920, avant d'intégrer l'équipe de cette dernière.

Mais l'existence de revues échappant à cette alternative (esprit nouveau apollinarien/dada) est à souligner. En opposition au « tam-tam littéraire » dada, la revue *Les Feuilles libres* (« Littérature et art ») suit une ligne plus traditionnelle tout en étant ouverte aux différentes tendances. Elle publie des chroniques musicales (dont celles d'Erik Satie, en 1922 et 1923), des chroniques d'art, de peinture ; des poèmes et des partitions musicales ; des extraits de romans ; des critiques (littérature, cinéma) ; des illustrations, des portraits, des dessins. Sur sa longue carrière (décembre 1918-juillet 1928), elle « donne l'image complète de la nouvelle génération qui brillera [...] dans

15 Voir Paul Eluard et Jean Paulhan. *Correspondance, 1919-1944*, éd. Odile Felgine et Claude-Pierre Pérez, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2003. L'amitié d'Eluard et de Paulhan perdurera, malgré des éclipses, jusqu'à l'opposition de Paulhan à l'épuration menée par le CNE.

16 Des numérisations des numéros 3 et 5 sont consultables en ligne, sur The International Dada Archive (University of Iowa), <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>.

les années de l'entre-deux-guerres¹⁷ ». Revue culturelle de haute tenue¹⁸, elle est placée Au Sans Pareil jusqu'en 1923, puis change de dépositaire (Librairie Stock). Son directeur Marcel Raval (1900-1952)¹⁹, qui prit le parti de Tzara contre Breton lors de l'affaire du congrès de Paris (avec Pierre de Massot, Jacques Baron, René Crevel contre Louis Aragon, Paul Eluard, Robert Desnos, Max Morise), ouvrira ses colonnes aux réactions de Tzara sur l'affaire, puis publiera son roman *Faites vos jeux* en feuilletons (entre mars 1923 et mars 1924), dans l'attente de sortir ce livre qui ne verra jamais le jour²⁰. D'autres initiatives de 1924 témoignent d'un intérêt nouveau pour les écrits d'aliénés, le sommaire des *Feuilles libres* intégrant des contributions de « fous » et d'« enfants » (n° 35 et 36), à côté d'un faux écrit de fou (de la plume de Robert Desnos mais signé Eluard²¹). En juin 1927 paraît un numéro d'hommage à Léon-Paul Fargue (n° spécial 45-46). Mensuelle dans sa première série, elle ne paraît plus que tous les deux mois par la suite, avant de voir sa périodicité s'espacer encore (entre deux et quatre numéros par an). *Les Feuilles libres* ont le profil d'une revue que l'on peut qualifier de *deuxième ligne* : fidèle à une conception traditionnelle de la littérature, publiant des collaborateurs de différentes générations, elle accueille généreusement les figures d'avant-garde momentanément privées de tribune (tel Tzara en 1923) et fait écho aux tendances nouvelles. Comme nous le verrons avec d'autres exemples, les revues de *deuxième ligne* ne sont pas à la pointe du combat d'avant-garde, mais participent à la dynamique d'ensemble de l'espace des revues, en jouant

17 Pierre-Olivier Walzer, *Littérature française. Le xx^e siècle. 1896-1920*, Paris, Arthaud, 1975, t. 1, p. 165. Pour la liste des contributeurs, consulter <http://www.revues-litteraires.com>.

18 Il serait intéressant de se pencher sur le mode de financement des *Feuilles libres*. Il est attesté que Raval paya les collaborations de Tzara (300 francs le feuilleton). Voir Marius Hentea, *TaTa Dada. The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara*, Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press, 2014, p. 191-192.

19 Marcel Raval, né à Mulhouse en 1900, publie ses premiers poèmes aux Éditions Les Feuilles libres (*Le Rêve en croix*, avec une préface de Georges Duhamel, 1919) et un second ouvrage en 1932 aux éditions Au Sans Pareil (*Au jour la nuit*). Ses poésies sont publiées dans diverses revues comme *Action* (n° 10, novembre 1921), *La Revue européenne* (n° 12, février 1924). Certains de ses ouvrages témoignent de son intérêt pour l'architecture : une *Histoire de Paris* (Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1953) et la collection « Les architectes français », qu'il dirigea aux éditions Arts et métiers graphiques, où il publia *Claude-Nicolas Ledoux : 1736-1806* (1945), biographie de l'architecte néo-classique des Lumières, précurseur du courant utopiste. La trajectoire complète de Raval reste à écrire.

20 Voir Marius Hentea, *TaTa Dada*, *op. cit.*, p. 191-192. Cette biographie de Tzara a le mérite de retracer l'ensemble du parcours de Tzara, de la contextualisation de son enfance en Roumanie à sa mort en 1963. Poète avant tout, la richesse de son parcours dépasse de loin le rôle qu'on lui connaît en tant qu'animateur de Dada. Sur le congrès de Paris, voir ici-même, p. 186-189.

21 Voir Marc Décimo, « Fous & folies au temps des avant-gardes » [compte rendu en ligne de Anouck Cape, *Les Frontières du délire. Écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Honoré Champion, 2011], *Acta fabula*, n° 9, coll. « Essais critiques », novembre-décembre 2011, <http://www.fabula.org/revue/document6583.php>.

un rôle de relais de publication dans différentes circonstances. Qu'elles soient éclectiques, de tendance traditionaliste, à dimension luxueuse ou cultivant un ancrage local, elles sont relativement plus durables que les revues d'avant-garde. La plupart sont animées par des personnalités aux profils complexes, qui n'ont pas toujours retenu l'intérêt des historiens de la littérature.

L'Œuf dur, fondée en mars 1921 par cinq étudiants (Gérard Rosenthal, dit Francis Gérard, Pierre Villoteau, Georges Duvau, Jean Albert-Weil, et Robert Enoch, dit Mathias Lübeck) qui connurent des destinées très diverses, rassembla aussi différentes générations : les grands aînés Maurice Martin du Gard, Pierre Drieu La Rochelle, Henry de Montherlant, François Mauriac, Joseph Delteil, Valéry Larbaud, Pierre Mac Orlan, Max Jacob, André Salmon y croisent les futurs surréalistes (Louis Aragon, Pierre Naville, Philippe Soupault), ces derniers amenant d'ailleurs ses jeunes rédacteurs (Gérard et Lübeck sont nés en 1903) à participer à leurs activités. Éditée Au Sans Pareil²², *L'Œuf dur* n'en constitue pas pour autant une « revue surréaliste » : Robert Sabatier la décrit comme « une revue fort significative, rendez-vous de tendances fantaisistes, ironiques, impertinentes [...], parfois classiques, comme dans les charmants poèmes de Marcel Millet ou Maurice David, parfois modernistes chez Jean Cocteau, Georges Gabory, René Chalupe, Émile Fernandez, le fantaisisme d'un Tristan Derème ou d'un Francis Carco se trouvant aussi fort bien à sa place²³ ». Aujourd'hui introuvable²⁴, cette revue gagnerait pourtant à faire l'objet d'une étude plus poussée.

La plus importante tendance indépendante des mouvements dada et surréaliste est cependant à trouver ailleurs : dans le mouvement anarchiste-individualiste représenté dans le tableau par la revue *Action* (dirigée par Florent Fels et Marcel Sauvage, 1920-1922), qui entretient un lien de filiation avec *La Mêlée* de Pierre Chardon (15 mars 1918-février 1920), suivie de *Un* de Marcel Sauvage (7 numéros entre mars et décembre 1920). Il faut mentionner

22 Éditions (1919-1935) fondées par René Hilsum, qui publia d'emblée Soupault, Breton, Aragon (1919), puis Picabia (1920), et se spécialisa dans les productions pour bibliophiles, avant d'élargir son catalogue à la fin des années vingt, en raison de la crise. Voir la fiche « Au Sans Pareil » sur le site de l'IMEC. Voir aussi Pascal Fouché, *Au Sans Pareil*, Paris, Éditions de l'IMEC, 1989.

23 Robert Sabatier, « Un “fantaisisme” moderniste : *L'Œuf dur* », dans *La Poésie du xx^e siècle. I. Tradition et évolution*, Paris, Albin Michel, coll. « Histoire de la poésie française », 1981, p. 495-497.

24 *L'Œuf dur* fut parmi les premières revues rééditées par Jean-Michel Place, en 1975 (tirage de 500 exemplaires, épuisé). À notre connaissance, il n'en existe pas de version numérisée disponible en ligne.

que, dès le début de la guerre, Émile Armand²⁵ publie *Pendant la mêlée* (Orléans/Paris, 1915), journal « acrate, individualiste, éclectique » de quatre pages, qui devient *Par-delà la mêlée* (juin 1916-février 1918). Ces publications diffusent les idées de Max Stirner, définissent les principes de l'anarchisme individualiste, traitent d'hygiène sexuelle et promeuvent l'amour libre. Mi-octobre 1917, suite à l'emprisonnement d'Émile Armand (pour complicité avec un déserteur), Pierre Chardon²⁶ en assure la rédaction. En mars 1918, Pierre Chardon remplace *Par-delà la mêlée* par *La Mêlée*, bi-mensuel « libertaire, individualiste, éclectique » qui connaîtra 39 numéros jusqu'en février 1920. Sous un format journal (texte mis en page en quatre colonnes) se cache une revue « d'idées » de grande exigence intellectuelle, qui s'adresse à un public d'autodidactes pour lesquels elle expose avec une très grande clarté des notions de psychologie, de pédagogie expérimentale, de philosophie, ainsi que des conseils méthodologiques²⁷. Considérant que l'individualisme se fonde sur une « éducation émancipatrice » et que celle-ci est « une œuvre méthodique qui dure toute une vie », *La Mêlée* invite ses lecteurs à définir collectivement une bibliographie des ouvrages de référence. Outre des documents sur des penseurs français et anglo-saxons de l'anarchisme (Pierre-Joseph Proudhon, Gérard de Lacaze-Duthiers, Gerrard Winstanley, William Godwin), elle contient des exposés et discussions théoriques sur les fondements du mouvement²⁸. Florent Fels, lui-même autodidacte, y publie en feuillets une histoire de la philosophie²⁹, fruit d'un remarquable travail de vulgarisation. Il s'attache aussi à définir la possibilité d'une éthique « individualiste » en

25 Ernest Lucien Juin (1872-1962), dit Émile Armand. Autodidacte, il évolua du communisme libertaire à l'anarchisme individualiste, qu'il adopta au début du xx^e siècle. Militant pacifiste, il fut condamné et emprisonné à plusieurs reprises. Par ses brochures, la direction de revues et journaux, et d'innombrables publications dans la presse anarchiste, il promut le pacifisme, l'individualisme, la liberté sexuelle, la procréation consciente, la camaraderie amoureuse.

26 Maurice Charron (1892-1919), dit Pierre Chardon, comptable autodidacte et propagandiste libertaire individualiste. Incorporé d'office en août 1914, démobilisé vingt jours plus tard vu sa faible constitution, Chardon monte une petite imprimerie lui permettant d'éditer tracts et brochures antimilitaristes clandestines. Proche collaborateur d'Émile Armand, il poursuivit son œuvre de militant anarchiste individualiste avec [*Par-delà*] *La Mêlée*, jusqu'à sa mort précoce, à vingt-six ans. Voir sa notice biographique dans le *Dictionnaire des anarchistes*, dir. Jean Maitron, maitron-en-ligne.univ-paris1.fr.

27 Par exemple, J. L. Delvy, « Conseil aux autodidactes », *La Mêlée*, n° 5, 15 mai 1918.

28 Par exemple, Han Ryner, « Petite histoire de la pensée individualiste » (*La Mêlée*, n° 2, 1^{er} avril 1918). Cette étude se développe en feuillets dans les n° 3, 5, 7 à 12 de *La Mêlée* (jusqu'au 15 septembre 1918).

29 Florent Fels, « Petite anthologie philosophique », dès le 15 novembre 1918 (n° 15) et jusqu'au 1^{er} février 1919 (n° 19).

littérature³⁰ et intéresse ses lecteurs aux auteurs anglo-saxons (George Bernard Shaw notamment). Marcel Sauvage y publie des poèmes, des contes et un appel « Aux jeunes intellectuels » (avril 1919), où il précise la position de l'anarchisme individualiste. Les rubriques « Revue des revues » témoignent d'un micro-réseau anarchiste relativement dense (*Soi-même, Les Humbles, La Forge, L'Idée libre, Les Cahiers idéalistes*, etc.) qui s'étoffe après la guerre et inclut des revues belges, anglaises, américaines. Le réseau intertextuel est concrétisé par une pratique de la confrontation des points de vues et du débat d'idées : Chardon publie ses adversaires et leur répond longuement³¹. Un véritable dialogue s'établit ainsi entre ces revues. *La Mêlée* affiche des positions très progressistes sur la question sexuelle (consentement mutuel comme seul critère pour qu'un rapport sexuel soit « moral », refus de condamner la prostitution, nécessité d'une éducation sexuelle à l'école, etc.). Pierre Chardon développe des réflexions informées en réponse à l'actualité, appelant à la fin de la guerre, commentant la révolution russe. Suite au décès de Chardon, Marcel Sauvage en assure la direction (à partir de juin 1919). Faisant face à des difficultés financières croissantes, la revue cesse de paraître début 1920, non sans avoir annoncé la publication prochaine de la revue *Action*. Marcel Sauvage lance cependant un autre périodique, *Un* (parfois intitulé *L'Un*), dans lequel il poursuit l'entreprise de *La Mêlée*, dont il reprend le sous-titre ainsi que la publication de certains feuilletons. En juin 1920 (n° 2), il annonce qu'*Action*, reprise par Florent Fels seul, a changé d'orientation et se présente comme un cahier de littérature et d'art n'ayant plus de rapport direct avec l'individualisme. *Un* fusionne avec *L'Ordre naturel* de Marc Lefort et Henri Léon Follin en décembre 1920.

La revue *Action* présente quant à elle une intéressante collection de douze cahiers parus entre février 1920 et avril 1922³². Le premier numéro, dirigé par Marcel Sauvage et Florent Fels et sous-titré « cahiers individualistes de philosophie et d'art », assume son orientation en s'ouvrant sur un long article de Gabriël Brunet consacré à « La conception stendhalienne du héros : Julien Sorel », dont il met en exergue « l'exaltation de la personnalité », trait individualiste par excellence. Au sommaire, Max Jacob, Marcel Millet,

30 S'adressant à Pierre Chardon, Fels prend la défense de *Nord-Sud* et de *SIC*, « clouées au pilori [...] dans de jeunes revues "rollandistes" » : « [*Nord-Sud* et *SIC*] sont révolutionnaires en ce sens qu'à une métrique surannée ils veulent substituer l'idée pure et l'émotion [...]. Les poèmes de Cendrars, Reverdy, Breton, Jacob, Dermée demandent autre chose qu'une lecture superficielle. Chacun d'eux vit une personnalité si particulière et intime qu'il faut une accoutumance pour les goûter. » (F. Fels, « Tribune libre. Littérature et individualisme », *La Mêlée*, n° 7, 1^{er} juillet 1918.)

31 Par exemple, il publie des réactions à son manifeste « Pour la fin de la guerre », celles des « contents » et des « pas contents », dans le numéro spécial du 1^{er}-15 mars 1919 (n° 21-22).

32 Reproduction anastatique de la collection complète par Jean-Michel Place en 1999, avec des préfaces de Walter G. Langlois et Georges Gabory.

André Salmon, Blaise Cendrars, Maurice Raynal, Florent Fels ; la traduction d'une étude musicale de Leigh Henry paru dans *The Egoist* et un provocant « Éloge de Landru » par Georges Gabory, qui valut au numéro d'être saisi par la censure... Des encarts publicitaires pour les éditions d'art Savoir Vivre, l'école socialiste-marxiste (de Fels père), la revue internationale *L'Art libre* (Bruxelles) et le *Carnet critique* accentuent le caractère critique de la revue. Dès le deuxième numéro, le qualificatif d'*individualistes* disparaît du sous-titre – sans que la revue ne perde sa particularité d'être ouverte à « quiconque veut exprimer librement sa pensée » par des « œuvres ardentes et novatrices »³³ ; de nombreuses reproductions de tableaux font leur entrée. La revue est alors financée par le mécène Robert Mortier, peintre amateur que l'on retrouvera occasionnellement au sommaire. La place accordée à la peinture ne faiblira plus et reflétera les goûts personnels de Florent Fels³⁴. Dès avril 1920 (n° 3) et jusqu'en mai 1921 (n° 7), Fels assumera seul la direction de la revue, qui trouvera son équilibre entre défense de l'art cubiste et fauve, et intérêt pour la littérature contemporaine, tant française (poésie notamment) qu'internationale. Par le biais de traductions, Fels initie ses lecteurs aux lettres allemandes (n° 4 et 5), italiennes (n° 4), yougoslaves et russes (n° 5). Le réseau international se trouve formalisé en décembre 1920 (n° 6) par la liste des dépositaires généraux (à Berlin, Londres, Bruxelles, Stockholm et Genève). En août 1921 (n° 8), l'administration est à nouveau confiée à Marcel Sauvage et la Librairie Stock (Stock-Delamain, Boutelleau et C^{ie}) devient dépositaire pour tous les pays³⁵. Dès octobre 1921 (n° 9), la direction est partagée par Florent Fels et Robert Mortier, Marcel Sauvage et Georges Gabory occupant un temps les postes de secrétaires. Pour les deux derniers numéros d'*Action* (hors-série, fin 1921, et n° 12, avril 1922 – période qui coïncide avec le congrès de Paris, voir *infra*), le comité de rédaction est composé de Paul Dermée, Georges Gabory et André Malraux³⁶.

33 Voir le manifeste de Fels publié une première fois en juillet 1920, et l'analyse qu'en fait Walter G. Langlois : absence assumée de tout programme idéologique (en écho aux principes individualistes) et volonté de faire œuvre positive dépassant l'actualité (en opposition à la négativité dada). Voir W. G. Langlois, « *Action* : témoignage d'un courant oublié de l'avant-garde (1920-1922) », dans *Action. Collection complète*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1999, p. IX-XL ; p. XXXVI-XXXVII.

34 Voir W. G. Langlois, *ibid.*

35 Vers mai 1921, Florent Fels fonde aussi chez Stock la collection « Les contemporains : œuvres et portraits du xx^e siècle », toute pétrie de l'idéal émancipateur de l'individualisme. Cette série de petits livres vendus très bon marché visait à « faire connaître les œuvres les plus significatives de l'époque ». Les collaborateurs d'*Action* furent amplement sollicités. Au catalogue, on trouve *Prikaz* d'André Salmon (notice de Gabory, portrait par Survage), *Le Cornet à dés* de Max Jacob (notice de Gabory, portrait par Picasso), *Secret professionnel* de Cocteau (portrait par Picasso), *Mlle Monk* de Barrès (préface par Malraux). Voir Langlois, « *Action* », art. cit., p. xxxv.

36 Langlois signale que ce dernier débuta dans *Action* comme critique littéraire et poète « cubiste » (*ibid.*, p. xxxvii).

L'intérêt d'*Action* s'explique par la variété des milieux avec lesquels Florent Fels entretenait des contacts, comme l'expose Walter G. Langlois en retraçant la trajectoire de son principal animateur³⁷. Florent Felsenberg, dit Florent Fels, né à Paris en 1893, grandit sous la double influence d'un père fonctionnaire au fisc, militant du Parti ouvrier français et fondateur d'une école socialiste-marxiste, et d'un ami de sa grand-mère, le critique d'art Théodore Duret³⁸, qui lui transmit la passion de la peinture moderne. En conflit avec son père, Fels travailla tôt comme forgeron dans le bassin houiller du Nord de la France (près de Valenciennes), où il noua vraisemblablement ses premiers contacts avec l'anarcho-syndicalisme, puis passa plusieurs années en Angleterre, comme professeur de langue dans un lycée à Londres, s'intéressant au courant socialiste-individualiste (dans la revue *The Egoist* par exemple). Rentré à Paris peu avant la guerre, engagé volontaire dès le début des hostilités, il connut l'horreur des tranchées et, suite à la mutinerie du printemps 1917, fut traduit en conseil de guerre comme 10 % des effectifs des unités récalcitrantes. Le sort des fusillés « pour l'exemple » contribua à développer ses convictions antimilitaristes et Fels se rapprocha des anarchistes (notamment Maurice Wullens, qui lui fit rencontrer Marcel Sauvage), se sentant des affinités avec l'anarchisme individualiste³⁹ – courant qui avait séduit écrivains et artistes dès la seconde moitié du XIX^e siècle (dont les symbolistes et les Fauves) : indépendance d'esprit, liberté d'action personnelle, valeur accordée à l'expérience en soi, pacifisme en étaient les valeurs-phares. En conséquence, Fels fit ses débuts littéraires à *Par-delà la mêlée* d'Émile Armand. Blessé à plusieurs reprises en 1918, Fels termina la guerre comme interprète auprès des services américains. Détaché à Paris à l'armistice, il fréquenta les milieux littéraires et artistiques (les amis impressionnistes de Théodore Duret d'une part ; la jeune génération cubiste du Bateau-Lavoir à Montmartre, dans l'entourage de Max Jacob, d'autre part). Il rencontra ainsi Paul Morand, Jean Paulhan, Georges Gabory, André Salmon, Pierre Reverdy, Jean Cocteau, puis André Malraux, Antonin Artaud et Raymond Radiguet, que l'on retrouvera au sommaire d'*Action*.

37 *Ibid.*, p. IX-XI. Nous résumons ici son propos.

38 Grand bourgeois, républicain convaincu, Théodore Duret (1838-1927) fut un des exégètes des peintres non académiques, et le premier historien de l'impressionnisme.

39 Pour une présentation des différents courants anarchistes, voir W. G. Langlois, « *Action* », art. cit., p. XII sq.

Entre 1919 et 1921, l'espace se structure au gré des réorientations successives des revues, mais les groupes rivaux envisagent encore la possibilité d'une collaboration commune, comme l'illustre l'épisode du congrès de Paris déclenché par André Breton fin 1921, dans la période creuse qui sépare les deux séries de *Littérature* (voir tableau, fig. 32). Michel Sanouillet a retracé dans le détail la chronologie, les positions de chacun, les enjeux de cet événement et les raisons de son échec⁴⁰. Reprenons ici quelques éléments afin d'illustrer en quoi ce congrès témoigne selon nous du mode de fonctionnement de l'espace des revues et spécifiquement de la « logique de solidarité » qui le régit. Comme l'établit Sanouillet, ce congrès pour la détermination des directives et de la défense de l'esprit moderne était co-organisé par trois peintres : Robert Delaunay et Fernand Léger, « cubistes », et Amédée Ozenfant, « fondateur du purisme, ex-directeur de *L'Élan* et éminence grise de *L'Esprit nouveau* » ; trois littérateurs : Jean Paulhan, secrétaire général de *La Nouvelle Revue française*, Roger Vitrac, « tout jeune directeur de la revue non moins jeune et déjà moribonde *Aventure*⁴¹ », Breton lui-même (alors considéré comme dadaïste mais cherchant déjà une voie plus constructive), et enfin le compositeur Georges Auric, « familier du salon de Germaine Everling et agent de liaison officieux entre les Six et Dada »⁴². Leur appel publié dans la presse (*Comœdia*, 3 janvier 1922) attira de nombreux collaborateurs, dont « l'équipe de la revue *Action* (Paul Dermée, Florent Fels, Georges Gabory, Robert Mortier et André Malraux) ; Raymond Aron, Franz Hellens, le futuriste impénitent Marinetti, l'animateur du *De Stijl* hollandais Theo van Doesburg ; les "expatriés" américains Matthew Josephson et Slater Brown ; les "fidèles" du jour : Max Morise, Pierre de Massot, Aragon, ainsi que Jean Crotti, sa femme Suzanne Duchamp et le libraire Christian, recrutés à Saint-Raphaël par les soins de Picabia⁴³ ». On voit rassemblés là les principales tendances coexistant dans l'espace des revues à l'époque, à l'exception notable de Dada, qu'on ne peut considérer comme étant adéquatement représenté par Breton. Picabia railla

40 Michel Sanouillet, *Dada à Paris* [1965], Nice, Centre du xx^e siècle, 1980, p. 319-347.

41 La liste des contributeurs d'*Aventure* (dirigée par Roger Vitrac et René Crevel, trois numéros entre novembre 1921 et janvier 1922) témoigne de son positionnement à l'intersection des différents groupes (voir sur http://www.dada-companion.com/journals/per_aventure.php). *Aventure* est une petite revue brochée d'une trentaine de pages (cinquante dans son dernier numéro), qui publie principalement des poèmes, mais aussi, dans le premier numéro, les résultats d'une enquête sur « La faillite de l'humour ? ». La présence de Vitrac parmi les organisateurs du congrès est révélatrice de l'importance symbolique non négligeable d'*Aventure* pour ses contemporains. La collection complète numérisée est consultable en ligne (voir The International Dada Archive [University of Iowa]).

42 M. Sanouillet, *Dada à Paris*, op. cit., p. 325.

43 *Ibid.*, p. 327.

publiquement l'entreprise, vouée selon lui à l'échec⁴⁴, et Tzara, jusque-là réticent, confirma dans une lettre courtoise et franche qu'il préférerait se tenir à l'écart⁴⁵. André Breton prit la mouche et « se laissa aller à commettre une nouvelle maladresse », publiant un communiqué où Tzara se voyait qualifié de « promoteur d'un "mouvement" venu de Zurich » et « imposteur avide de réclame ». L'indignation fut vive et, d'exclusion en désaffection, le projet du congrès finalement abandonné⁴⁶. L'épisode nous semble révéler la coexistence de deux logiques : d'une part celle qui régit le *réseau* des revues (logique de solidarité), d'autre part celle qui préside au fonctionnement du *champ* littéraire (logique d'opposition). Cherchant à sortir de l'impasse de Dada, Breton s'associe aux autres représentants de « l'esprit moderne » et fait largement appel aux différentes factions mobilisables, sans aplanir leurs différences et leur assurant une totale liberté d'action. Une telle entreprise implique de concevoir l'espace des revues comme une grande plate-forme où dialoguent des personnalités phares et des groupes, quelles que soient leurs positions propres. Le fait que plusieurs acceptèrent de co-organiser l'événement (Paulhan pour *La NRF*, Vitrac pour *Aventure*, Ozenfant pour *L'Esprit nouveau*) montre que cette conception était largement partagée. Leur erreur est de n'avoir pas perçu que le projet ne pourrait faire pièce à la logique d'opposition interne au champ (ne fût-ce que dans sa composante structurelle : avant-garde *vs* littérature instituée), logique à laquelle s'en tiennent respectivement Picabia et Tzara (en toute cohérence avec le positionnement dada). Face à l'intransigeance de ces derniers, Breton, se voyant inévitablement renvoyé du côté de ceux qui pactisent avec « la réaction », opta alors pour une attitude offensive et chercha à discréditer Tzara. En conséquence, la logique de *solidarité* (qu'il serait plus adéquat de nommer ici de *collaboration*) céda le pas à une logique d'opposition, comme en témoigne une série de publications. Outre les articles dans la presse, paraissent des revues qui sont plutôt des *one-shot*, telles *La Pomme de pins* (Picabia), *Le Cœur à barbe* (Tzara), ainsi que *Dés* (Marcel Arland) – le groupe d'*Aventure* s'étant scindé

44 F. Picabia, « Trompettes de Jéricho », *Comœdia*, 19 janvier 1922, cité par M. Sanouillet, *ibid.*, p. 328.

45 « Cher ami, [...] j'ai su apprécier votre désir de donner satisfaction à toutes les tendances, ainsi que l'attention que vous m'avez témoignée. Mais je considère que le marasme actuel, résultat du mélange des tendances, de la confusion des genres, et de la substitution des groupes aux personnalités, est plus dangereux que la réaction. Vous savez bien combien j'en ai souffert moi-même. Je préfère donc me tenir tranquille plutôt que d'encourager une action que je considère comme nuisible à cette *recherche du nouveau*, que j'aime trop, même si elle prend les formes de l'indifférence. » (Lettre de Tzara à Breton, 3 février, cité par M. Sanouillet, *ibid.*, p. 328.)

46 Pour le détail des péripéties, voir M. Sanouillet, *ibid.*, p. 329-347.

en deux à l'occasion de la querelle qui naquit lors des préparatifs du congrès⁴⁷. Notons qu'alors même qu'elles expriment de franches oppositions, toutes ces publications se répondent, constituant ensemble un grand réseau intertextuel en dehors duquel il est impossible d'apprécier leur sens et leur portée. La logique de *solidarité*, le fonctionnement *en réseau* semblent bien inhérents à l'espace des revues, le réseau intertextuel prenant le relais d'un réseau interpersonnel qui s'effiloche et se met en pause suite à des dissensions majeures entre les différents groupes.

Il n'en est pas moins vrai que le réseau des revues tend à se simplifier, travaillé qu'il est par une logique de rassemblement des forces : au milieu de l'année 1922, le paysage est visiblement clairsemé. Les revues *391* et *L'Esprit nouveau*⁴⁸ cessant momentanément de paraître (et ce, pour plus d'un an), on pourrait croire que *La NRF* et la seconde série de *Littérature* (qui a lâché Dada en avril 1922) occupent seules le terrain. C'est compter sans la persistance des *Feuilles libres*, de *Montparnasse* et de *L'Œuf dur* (en mode mineur il est vrai), ni le lancement d'une nouvelle revue : à Lyon, le chirurgien-psychiatre Émile Malespine fait paraître *Manomètre* (dès juillet 1922) qui témoigne de son intérêt pour les recherches portant sur le langage⁴⁹, dans un esprit dada décomplexé, ainsi que pour les réalisations constructivistes. D'esprit dadaïste sans revendiquer de rattachement au mouvement, *Manomètre*, « polyglotte et supranationale », est surtout empreinte de la personnalité de son animateur. Par l'entremise de Tzara, ce dernier entra en contact avec tout le réseau des publications étrangères d'avant-garde et attira la collaboration de leurs directeurs. S'intéressant à l'architecture (cités industrielles, n° 4, août 1923 ; maisons-jardins, n° 7, février 1925), lançant un théâtre expérimental (le théâtre

47 L'unique numéro de *Dés* (dir. Marcel Arland) rassemble des contributions de Pierre Flouquet, Tristan Tzara, Paul Eluard, Marcel Arland, Henry Cluquenois, René Crevel, André Malraux, André Dhôtel, Georges Ribemont-Dessaignes, Georges Limbour (voir description sur <http://www.dada-companion.com>). Au début des années vingt, une partie des membres de *L'Œuf dur* (Francis Gérard, Mathias Lübeck, Jacques-André Boiffard) et d'*Aventure* (Georges Limbour, René Crevel, Jacques Baron, Max Morise, Pierre Brasseur) rejoindront le mouvement surréaliste, en collaborant à *La Révolution surréaliste* (voir Marie-Claire Bancquart, « 1924-1929 : une année mentale », post-face à *La Révolution surréaliste. Collection complète*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1975, p. I-XI, p. III.)

48 La périodicité précise de *L'Esprit nouveau* a été établie sur base du dépouillement généreusement mis en ligne sur le site www.agorha.inha.fr, celui-ci étant corrigé par les informations recueillies par nos étudiantes à la bibliothèque de l'Université catholique de Louvain (Belgique). Pour les n°s 18 et 19, qui contiennent des critiques de livres parus en 1923 (*Le Grand Écart* de Cocteau, *Guêpier de diamants* de Céline Arnould, *La Vénus internationale* de Pierre Mac Orlan), il est logique de retenir les dates de novembre et décembre 1923 (source : UCL) à la place d'octobre et novembre 1922 (source : [agorha](http://www.agorha.fr)).

49 Voir Michel Carassou, « De Dada au Donjon », introduction à *Manomètre*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1977, p. VII.

homothétique⁵⁰), *Manomètre* deviendra aussi un lieu de publication privilégié pour les adversaires de Breton. Discutant les propositions surréalistes (la théorie des rêves⁵¹) et remettant en cause l'originalité du manifeste du surréalisme⁵², Malespine propose de rallier tous les opposants à Breton sous l'appellation vague de « suridéalisme » (n° 7, février 1925). Plus originales sont ses inventions scientifiques comme le « graphographe » (1925), qui permet l'enregistrement dynamographique et sismographique de l'écriture. Membre du PCF (de 1923 à 1935), médecin du syndicat des maçons, Malespine donna des cours artistiques à l'université ouvrière et pratiqua deux ans la médecine sociale dans un cabinet à Paris (1932-1934). Le parcours de cet homme engagé, inventif et « explorateur » dans tous les domaines mériterait qu'on s'y attarde davantage.

ANNÉE 1924 (BATAILLE POUR L'ÉTIQUETTE SURRÉALISTE)

L'historiographie tronque presque systématiquement le tableau lorsqu'il s'agit de retracer l'émergence du surréalisme en 1924 (année de parution de son manifeste) : une focalisation excessive sur la filiation des revues associées à Breton (*Littérature* [2^e série]), *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la révolution*) fait disparaître le reste du paysage. Or il est certain qu'il y avait en 1924 au moins deux surréalismes concurrents. Sur le schéma (fig. 32) se visualise bien le réseau, très fragmenté, des petites publications surréalistes éphémères qui s'opposèrent au surréalisme d'André Breton : celles d'Yvan Goll (*Surréalisme*), de Paul Dermée (*Interventions*, puis *Le Mouvement accéléré*⁵³),

- 50 L'action « réelle » en premier plan est doublée d'une action « virtuelle » en second plan, celui du rêve, présentant reflets, symboles, caricatures ou contrastes de l'action réelle (É. Malespine, « Le théâtre homothétique », *Manomètre*, n° 6, août 1924 [éd. cit., p. 93-94]). Malespine proposa plusieurs pièces et fonda le théâtre du Donjon (*Manomètre*, n° 9, janvier 1928). Il réalisa aussi plusieurs films expérimentaux (1924) et fut actif à la radio (création du théâtre radiophonique de Lyon, 1926).
- 51 Malespine, « Côté doublure », *Manomètre*, n° 5, février 1924 [éd. cit., p. 77-80]; « Rêves », *Manomètre*, n° 7, février 1925 [éd. cit., p. 119-120].
- 52 Malespine, « Poisson soluble. Manifeste du surréalisme d'André Breton », *Manomètre*, n° 7, février 1925 [éd. cit., p. 121-124]. Malespine note que ni le mot, emprunté à Apollinaire, ni l'idée ne sont originaux. Il voit dans le surréalisme une reprise de l'hypnotisme, du somnambulisme ou du spiritisme ; il rappelle qu'en 1867 déjà [Alfred] Maury refusait de distinguer la vie réelle de la vie du rêve et pointait le rôle de l'inconscient ; il conteste en médecin psychiatre les éléments avancés par Breton sur la folie et note que l'écriture surréaliste n'est rien d'autre que ce que l'on nomme l'automatisme verbal, syndrome des aliénés maniaques – le produit de Breton étant d'ailleurs bien plus incohérent que le produit des aliénés, qui suivent une logique propre.
- 53 *Le Mouvement accéléré*, qui fait suite à *Interventions*, se présente comme un mensuel de quelques pages, au format journal. Il ne connaîtra qu'un seul numéro (novembre 1924), dont Au Sans Pareil est dépositaire. Erik Satie, Céline Arnould, Francis Picabia, Paul Dermée, mais aussi René Crevel, Armand Henneuse, Vicente Huidobro, František Kupka, Georges Ribemont-Dessaignes y contribuent (voir <http://www.revues-litteraires.com>).

d'Albert-Birot (*Paris*), de Francis Picabia (dernière série de 391). Si la bataille pour l'étiquette surréaliste se solde par la victoire du clan Breton, le surréalisme de Goll – qui revendiquait une fidélité à l'héritage d'Apollinaire – n'en a pas moins existé ; il précédait même celui de Breton.

Cette bataille est structurante pour la vie des revues en 1924. Sur cette question précise, le réseau des revues se scinde en différents camps : face au groupe de Breton, fort de l'expérience de *Littérature* et étonnamment agressif (pratique systématique de l'intimidation, non seulement verbale), se constitue un *micro-réseau* qui tente de faire exister une autre acception du surréalisme. Pour ce faire, on observe un mode de fonctionnement caractéristique des groupes en position institutionnelle fragile : multiplication de petites publications *one-shot* ou éphémères qui, se faisant écho, créent un espace de parole et d'interaction au sein duquel, *de facto*, se dessine et prend forme une certaine vision du monde (dans le cas présent, un « autre » surréalisme). La meilleure étude, consacrée à la contextualisation et à l'exploration de ce micro-réseau (dans une double approche à la fois intertextuelle et interpersonnelle) et des échos de ce débat dans les milieux littéraires de l'époque, est celle de Jean Bertho, en postface à la réédition du numéro unique de la revue *Surréalisme* d'Yvan Goll (octobre 1924)⁵⁴. Cette étude définitive retrace dans le détail la relation d'emblée conflictuelle qui opposa Yvan, Claire Goll et Breton, et inventorie l'ensemble des lieux où se publièrent les réactions des partisans des uns et des autres. Cet épisode mouvementé de la vie des revues de l'époque témoigne du regard lucide et critique que certains de ses contemporains posaient sur André Breton et permet de mettre en perspective le personnage. Picabia notamment, dans 391, s'en donne à cœur joie : la charge satirique de ses croquis et de ses aphorismes est violente à l'égard du surréalisme et de Breton spécifiquement⁵⁵. Cette dernière série de 391, gérée par Pierre de Massot, se présente sous la forme de quatre numéros maigres (de quatre pages), mais féroces, avec des collaborations d'Erik Satie (« Cahiers d'un mammifère »), Robert Desnos, Man Ray, Marcel Duchamp, E. L. T [Édouard Léon Théodore] Mesens, et René Magritte. Le dernier numéro, le numéro 19, s'intitule malicieusement « Journal de l'instantanéisme. Pour quelque temps », et proclame que « l'instantanéiste est un être exceptionnel, cynique et indécent ». Le ballet *Relâche* d'Erik Satie

54 Jean Bertho, « Autour de la revue *Surréalisme* », dans *Surréalisme (octobre 1924)*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2004, p. 25-56. Il n'est pas indifférent de noter que Jean Bertho, spécialiste d'Yvan Goll, est réalisateur, producteur et animateur de télévision, donc *externe* au champ du savoir universitaire sur la littérature. Ceci souligne l'incapacité apparemment réhibitoire du champ des études littéraires à prendre en charge l'espace des revues littéraires dans sa complexité et à s'intéresser à ses agents polyvalents et multilingues.

55 Dans les numéros 16 à 19 de 391 (1924). Voir la lecture de Michel Sanouillet en avant-propos de la réédition intégrale de 391 (Paris, Le Terrain vague, 1960, p. 15).

et de Francis Picabia y est annoncé. Ce sera le dernier événement organisé par Picabia avant qu'il ne quitte la capitale pour s'installer à Cannes, avec Germaine Everling, dès 1925 (et ce, pour plus de vingt ans). De son côté, Paul Dermée abandonne finalement l'étiquette au profit de celle d'« esprit nouveau », avant de se consacrer au développement d'un nouveau média : la création radiophonique⁵⁶. Resté seul, Yvan Goll, pris entre deux langues, n'a pas la carrure nécessaire pour imposer son mouvement. L'écho de ce débat reste cependant perceptible dans diverses revues, telles *Manomètre* (voir *supra*), mais aussi des revues *de deuxième ligne*, qui prennent le relais de ce micro-réseau éphémère – lequel connaît encore une résurgence quelques années plus tard, avec *Les Documents internationaux de l'esprit nouveau*, en 1927.

Certaines revues plus éclectiques vont en effet continuer à jouer ce rôle de point de rencontre (textuel) entre acteurs de différents groupes. Par exemple, le numéro de décembre 1924 de la petite revue *Montparnasse* traite du ballet *Relâche* et ses directeurs, Paul Husson et Géo-Charles, commentent l'agitation autour du mot *surréalisme*. Les opposants au groupe de Breton y sont publiés en nombre : Yvan Goll, Francis Picabia, Paul Dermée, Céline Arnould sont au sommaire. Dans les années qui suivent, Yvan Goll continue à publier en revues, dans les deux langues, allemande et française⁵⁷. L'œuvre poétique commune de Claire et Yvan Goll est publiée à Paris aux Éditions Jean Budry⁵⁸. Notons que le recours à des revues *de deuxième ligne* n'est pas uniquement le fait des « vaincus » : dans l'intervalle entre le dernier numéro de *Littérature* (juin 1924) et le lancement de *La Révolution surréaliste* (décembre 1924), Aragon et Breton, momentanément privés de tribune, publient dans la revue internationale moderniste *Commerce* (dirigée par Paul Valéry, Léon-Paul Fargue et Valéry Larbaud)⁵⁹.

56 À partir de 1924, Paul Dermée (Camille Janssens, né à Liège en 1886 et fondateur de *La Revue mosane*, en 1908, qui participa à l'avant-garde en France dès 1916) poursuit son activité poétique tout en se spécialisant dans la création et l'animation radiophonique, dont il est un des pionniers et qu'il contribua à faire reconnaître comme art à part entière.

57 Voir la bibliographie d'Yvan Goll par Claire Goll sur <http://yvangoll.canalblog.com/archives/biobibliographie>.

58 Frère de Paul Budry (fondateur des *Écrits nouveaux*, imprimés à Lausanne et lancés à Paris en 1917), Jean Budry fonde à Paris les Éditions Budry & Cie, siège de *L'Esprit nouveau* (dès 1923) et édite notamment *Sept manifestes dada* de Tristan Tzara, *La Lune ou Livre des poèmes* de Pierre Albert-Birot, *Art d'Amédée Ozenfant*.

59 Aragon, « Une vague de rêve », *Commerce*, n° 2, automne 1924 ; Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Commerce*, n° 3, hiver 1924. (Sommaires consultés en ligne, sur <http://www.revues-litteraires.com>). Sur *Commerce*, consulter Ève Rabaté, *La Revue « Commerce ». L'esprit classique moderne (1924-1932)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2012.

Nous ne ferons que mentionner brièvement les importantes revues (et mouvements) contemporains du surréalisme entre 1928 et 1931 et en dialogue-conflit avec lui : l'entreprise « initiatique » et existentielle du *Grand Jeu* (juin 1928-octobre 1930), par laquelle René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vailland et Josef Sima instaurèrent une « éthique nouvelle fondée sur la négation, le renoncement et l'expérimentation fondamentale⁶⁰ » ; la recherche de « l'irritant et l'hétéroclite si ce n'est l'inquiétant » menée par Bataille, mais aussi Michel Leiris, Georges Limbour, Roger Vitrac, Raymond Queneau et Robert Desnos dans *Documents* (avril 1929-janvier 1931), magazine illustré transformé en « machine de guerre contre les idées reçues »⁶¹ ; et l'intense activité exploratoire de la revue internationale *Bifur* (directeur Pierre Lévy, rédacteur en chef Georges Ribemont-Dessaignes, mai 1929-juin 1931), à la recherche de l'« homme total », à travers tous les domaines de l'activité humaine et en interrogeant les relations entre philosophie, littérature, arts plastiques et politique⁶². À visualiser cette floraison explosive et très riche autour d'une *Révolution surréaliste* en difficulté (un seul numéro par an entre 1927 et 1929⁶³ en attendant le lancement du *Surréalisme au service de la révolution*), on se demande si la force motrice et novatrice de l'avant-garde n'a pas changé de mains, pour un temps du moins. Le rôle de relais joué par les revues modernistes (*de deuxième ligne*), au sein de ce « réseau de revues », est encore perceptible ici. À court de moyens, Breton et Aragon composent un numéro hors-série (« Le surréalisme en 1929 ») pour la revue moderniste *Variétés*, « revue mensuelle illustrée de

60 [Présentation du *Grand Jeu* sur le rabat de la jaquette de la réédition], *Le Grand Jeu. Collection complète (juin 1928 à octobre 1930) et reconstitution du n° 4, qui devait paraître en 1932*, préf. Claudio Rugafiori, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1977.

61 Voir Y. Chevrefils Desbiolles, « Les “belles” revues », *op. cit.*, p. 139-140. Sur *Documents*, consulter aussi Eric Robertson, « “A shameless, indecent saintliness”. *Documents* (1929-1931) and *Acéphale* (1936-1939) », dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. III. Europe, 1880-1940*, *op. cit.*, p. 244-264.

62 Voir Jacqueline Leiner, « Préface » à *Bifur*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1976, p. v-xiv.

63 Après l'échec de la tentative de collaboration avec *Clarté* (projet avorté de lancement d'une revue *La Guerre civile*), le mouvement connaît une série de crises dont il peine à se relever : séparation provisoire puis définitive d'Antonin Artaud ; éloignement de Desnos, de Naville, d'Aragon ; crise personnelle de Breton (épisode de *Nadja*, divorce d'avec Simone en 1928). Le groupe tente de se renouveler, faisant une place à la peinture, puis au cinéma (Dalí, *Un chien andalou*, 1929). Le numéro du 15 mars 1928 contient l'enquête sur la sexualité, celui de décembre 1929 l'enquête sur l'amour (« Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour ? »), dont on tempérera la dimension « révolutionnaire » en rappelant que ces problématiques étaient prises en compte et discutées par le mouvement anarchiste-individualiste plus de dix ans auparavant. Le principe même de l'enquête n'était pas nouveau non plus (voir notamment dans *Aventure*). Le dernier numéro de la revue (décembre 1929) contient aussi le second manifeste du surréalisme, Breton éprouvant le besoin de régler ses comptes, de reformuler la position actuelle du mouvement, de tracer les pistes pour le futur. (Voir aussi Marie-Claire Bancquart, « 1924-1929 : une année mentale », art. cit., p. 1-xi.)

l'esprit contemporain », organe éclectique publié à Bruxelles par le mécène Paul-Gustave Van Hecke. Il s'agit bien d'un repli forcé, dont le résultat décevant ne passera pas inaperçu⁶⁴. De même, la belle revue *Commerce* continue à jouer son rôle de relais, accueillant des contributions des uns et des autres : Breton y publie la première partie de la future *Nadja* à l'automne 1927 (n° 13) ; les contributions de Ribemont-Dessaignes (dans les n° 20, 23, 26 et 27) correspondent à des périodes où *Bifur* ne paraît pas ; René Daumal y publie des poèmes à l'été 1930 (n° 24), aucun numéro du *Grand Jeu* n'ayant paru depuis plus d'un an.

POUR UNE APPROCHE GLOBALE DU RÉSEAU DES REVUES LITTÉRAIRES

Les revues dont il a été ici question, rééditées pour la plupart à la fin des années 1970 (par Jean-Michel Place principalement), font depuis longtemps partie du paysage de l'entre-deux-guerres. Il n'empêche qu'elles sont restées, dans leur grande majorité, comme en arrière-plan de la recherche. Peut-être cela s'explique-t-il par le fait que, prises individuellement, elles tendent à être perçues comme de moindre importance. Ce n'est qu'une fois placées dans le contexte général de ces publications, que leur rôle dans la dynamique d'ensemble devient palpable. Ce travail de visualisation de la périodicité réelle des revues et de leur insertion dans un réseau en permanente reconfiguration se heurte à divers obstacles : l'accès aux sources, le nombre de revues à prendre en charge et le temps nécessaire pour une étude approfondie d'une telle ampleur. Notre objectif minimal – parvenir à dater les différents numéros d'une revue – est moins facile à atteindre qu'il n'y paraît au premier abord. Les collections originales des revues sont souvent incomplètes et dispersées et, quand elles existent, les éditions *reprint* sont parfois aussi difficiles à trouver que les originaux. Les politiques de numérisation des revues sont cependant prometteuses ; elles garantiront peut-être bientôt l'accès aux sources, à toutes les sources. Menée collectivement, en se donnant le temps de l'exploration (sans obligation de résultat immédiat), la recherche peut porter sur un grand nombre de revues et la mise en commun de l'information récoltée permet la reconstitution d'une portion significative du réseau des revues, pris dans son ensemble. Nous avons travaillé à partir d'une liste de titres et d'une liste de noms d'auteurs ; certaines pistes furent abandonnées en chemin ; d'autres ont ouvert des champs d'investigation que nous n'avons pu que défricher et sur lesquels il faudrait pouvoir revenir maintenant que le terrain est balisé.

64 Voir notamment [s.n.], « Le surréalisme en 1929 », *Montparnasse*, n.s., n° 57, novembre-décembre 1929, p. 11. Le même numéro contient « Six poèmes d'amour » par Claire et Yvan Goll (p. 13).

Nous espérons que le tableau publié ici, tout perfectible qu'il soit, permettra de renouveler la perspective et de réapprécier la dynamique d'ensemble de ce réseau des revues littéraires françaises des années vingt.

De ce réseau complexe, nous n'avons pu proposer ici qu'une lecture partielle, focalisée sur quelques moments : deux saisies diachroniques (années de l'immédiat après-guerre ; années 1928-1931) d'une part ; deux coupes synchroniques (fin 1921-début 1922 ; l'année 1924) d'autre part. Si l'espace des revues est travaillé par la logique oppositionnelle propre au champ littéraire, son fonctionnement intrinsèque n'est pas celui d'un champ. Il apparaît plutôt comme une zone transactionnelle fonctionnant *en réseau*, espace ouvert, hybride, en permanente reconfiguration, régi par une logique de *solidarité* et déployé dans la durée. Nous avons tenté de montrer en quoi il n'est pas pertinent d'isoler les revues dites d'avant-garde : elles s'insèrent dans un *continuum* plus large, sans qu'il n'y ait de réelle rupture par rapport aux revues modernistes, aux revues ouvertes aux différentes tendances (telles *L'Œuf dur*, pour les fantaisistes, *Les Feuilles libres*, plus classique, la petite revue locale *Montparnasse* ou la « belle revue » *Commerce*) qui jouent parfois le rôle de revues *de deuxième ligne*, servant de refuge pour les uns (les *vaincus*), mais aussi de relais pour les autres (les *vainqueurs*, dont les revues radicales sont occasionnellement défaillantes). Par ailleurs, nous avons voulu rappeler la présence de revues moins étudiées, mais qui nourrirent manifestement la réflexion et le débat d'idées, et dont certains apports furent discrètement repris et assimilés par l'avant-garde, surréaliste notamment.

194

Enfin, il nous semble acquis que la revue gagne à être considérée comme un média parmi d'autres, complémentaire aux autres formes d'occupation de l'espace médiatique, dans une perspective qui tente de penser ensemble les *lieux*, les *milieux* et les *événements* qui font la vie littéraire et plus largement culturelle d'une époque donnée. Ici, seul l'*événement* (avorté mais emblématique) du congrès de Paris a été brièvement abordé. Il y aurait à revenir sur les *lieux* spécifiques, notamment les maisons d'édition – Au Sans Pareil, Stock, Jean Budry & Cie, Gallimard, ainsi que les catalogues des éditions issues des petites revues (Éditions du Projecteur, Édition des Feuilles Libres, etc.) – mais aussi les lieux de théâtre (théâtre du Donjon de Malespine à Lyon), de spectacle, d'exposition, de diffusion radiophonique⁶⁵. Concernant les *milieux*, la trajectoire de Florent Fels a permis d'illustrer ce qu'une revue comme *Action* doit à la fréquentation par son animateur de différents milieux artistiques, littéraires et engagés, tant en France qu'en Angleterre. Certaines revues éphémères mentionnées ici illustrent par ailleurs des relations interpersonnelles

65 Soupault, Desnos, Eluard, Artaud, Sauvage, Ribemont-Dessaignes, Mesens, Fels, Malespine, Dermée furent actifs à la radio.

qui sont autant de têtes de pont entre des milieux que l'on conçoit généralement comme séparés, telle *Proverbe*, pétrie de l'amitié naissance entre Eluard, futur surréaliste, et Jean Paulhan, futur animateur de *La NRF*. Robert Desnos, qui participait à la dernière série de *391*, féroce envers Breton, tentait en parallèle de réconcilier Picabia et ce dernier. On pourrait multiplier les exemples.

L'absence ou le caractère limité des études portant sur les animateurs de la vie littéraire s'explique peut-être aussi par la complexité et l'hybridité de leurs trajectoires, qui connaissent des réorientations entre différents champs (voire différentes langues) et échappent (en tout ou en partie) au champ restreint de la littérature. À l'analyse, on identifie trois composantes constitutives de leurs profils : ces animateurs sont écrivains, artistes, et/ou intellectuels (issus du monde savant ou autodidactes). Les profils mixtes sont fréquents. Albert-Birot, directeur de *SIC*, est peintre à ses débuts, puis se fait poète-typographe ; Picabia (*391*, *Cannibale*, *La Pomme de pins*) était à la fois écrivain et plasticien, tout comme Ribemont-Dessaignes (*Bifur*). Le médecin-psychiatre lyonnais Émile Malespine (*Manomètre*), peintre et écrivain, cumule les trois types de profil. Une approche systématique des revues dirigées par des animateurs artistes a donné des résultats intéressants⁶⁶. Si les écrivains et les artistes sont respectivement pris en charge par l'histoire de la littérature et l'histoire de l'art, les animateurs de revue au profil majoritairement intellectuel font figure d'oubliés de la recherche⁶⁷. Ces intellectuels développèrent souvent une activité journalistique parallèle, tels Emmanuel Berl (qui était philosophe) ou Florent Fels (autodidacte). Il faudrait envisager de reprendre l'ensemble des trajectoires des animateurs de revues, en s'intéressant à leur formation initiale et leur parcours intellectuel. La proportion des anciens étudiants en médecine, par exemple, est frappante. C'est le cas de Breton, d'Aragon, de Malespine, mais aussi de René Hilsum, fondateur de la maison d'édition Au Sans Pareil, ou de Gérard Rosenthal (Francis Gérard), animateur de *L'Œuf dur*. Par contraste, peu ont suivi des études de lettres (Marcel Arland et Paul Dermée, qui est aussi licencié ès sciences). Il n'est d'ailleurs pas rare que les intellectuels « savants » cumulent les formations, glissant d'un champ vers un autre (à l'exemple de Pierre Janet, philosophe devenu médecin et psychologue, dont Paul Dermée et Céline Arnauld suivirent les cours au Collège de France).

66 Voir notre article « L'artiste en animateur de revue littéraire (1915-1939) : explorateur et funambule » (dans *L'Artiste en revues*, dir. Laurence Brogniez et Clément Dessy, Rennes, PUR, à paraître), qui porte sur un corpus d'une vingtaine de revues « littéraires » belges et françaises. Les revues dirigées par des artistes s'affranchissent généralement du modèle de la revue « littéraire » (brochure mensuelle) pour explorer les potentialités plastiques et visuelles du média. Le décloisonnement des disciplines, des langues, des frontières y est récurrent.

67 Voir notamment la réflexion de Vincent Duclert, « Les intellectuels, un problème pour l'histoire culturelle », *Les Cahiers du Centre de recherches historiques*, n° 31, 2003, <http://ccrh.revues.org/index293.html>.

Gérard Rosenthal, ancien étudiant en médecine, deviendra avocat de Trotsky; Georges Duv(e)au (*L'Œuf dur*), licencié en philosophie et en droit, défendra une thèse en sociologie (il est spécialiste de la vie ouvrière et de la « pensée ouvrière sur l'éducation ») et animera dans les années cinquante *L'Année sociologique*. Outre les trajectoires individuelles, tant les revues anarchistes individualistes (*La Mêlée* et *Action*, début des années vingt) que les entreprises exploratoires qui coexistent à partir de 1927 (*Le Grand Jeu*, *Documents*, *Bifur*, précédées par *Les Derniers Jours* d'Emmanuel Berl et Pierre Drieu La Rochelle) invitent à décaler les perspectives et à s'intéresser aux interactions entre le champ littéraire, le champ culturel et le champ intellectuel.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Éditions *reprint* consultées

196

Action. Collection complète, mars 1920-avril 1922, préf. Walter G. Langlois et Georges Gabory, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1999.

Bifur, vol. I, n° 1 à 4, 25 mai 1929 au 31 décembre 1929; vol. II, n° 5 à 8, 31 juillet 1930 au 10 juin 1931, préf. Jacqueline Leiner, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1976.

Cercle et Carré. 1930, préf. Hubert Juin, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1977.

Les Derniers Jours. Cahier politique et littéraire, préf. Pierre Andreu, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1979.

Le Grand Jeu. Collection complète (juin 1928 à octobre 1930) et reconstitution du n° 4, qui devait paraître en 1932, préf. Claudio Rugafiori, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1977.

Manomètre. Collection complète, préf. Jean Cathelin et Michel Carassou, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1977.

Montparnasse, [fac-similé des 62 numéros parus entre 1914 et 1930], Grenoble, Éditions Cent Pages, coll. « Hors collection », 2002.

La Révolution surréaliste. Collection complète, postface Marie-Claire Bancquart, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1975.

SIC. Collection complète, 1916-1919, préf. Marie-Louise Lentengre, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1993.

Surréalisme, 1^{er} octobre 1924, suivi de « Autour de la revue *Surréalisme* » de Jean Bertho, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2004.

Le Surréalisme au service de la Révolution. Collection complète n°1 à 6, juillet 1930-mai 1933, préf. Jacqueline Leiner, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1976.

391. Revue publiée de 1917 à 1924, réédition intégrale, avant-propos de Michel Sanouillet, Paris, Le Terrain vague, 1960.

Variétés. Le Surréalisme en 1929 (numéro hors-série, juin 1929), Bruxelles, Didier Devillez éditeur, 1994.

Articles et ouvrages

- BANCQUART Marie-Claire, « 1924-1929 : une année mentale », dans *La Révolution surréaliste. Collection complète*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1975, p. 1-XI.
- BERTHO Jean, « Autour de la revue *Surréalisme* », dans *Surréalisme, 1^{er} octobre 1924*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2004, p. 25-56.
- BOHN Willard, « Apollinaire and “the New Spirit”. *Le Festin d'Ésope* (1903), *Les Soirées de Paris* (1912-14) and *L'Élan* (1915-16) », dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. III. Europe, 1880-1940*, dir. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker et Christian Weikop, Oxford, Oxford University Press, 2013, t. I, p. 120-142.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre examen », 1992.
- CARASSOU Michel, « De Dada au Donjon » [introduction], dans *Manomètre. Collection complète*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1977, p. VII-X.
- CHEVREUILS Yves, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, préf. Françoise Levailant, Paris, Ent'revues, 1993 ; nouv. éd. mise à jour, postface Rossella Froissart, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Arts. Théorie et pratique des arts », 2014.
- DUCLERT Vincent, « Les intellectuels, un problème pour l'histoire culturelle », *Les Cahiers du Centre de recherches historiques*, n° 31, 2003, <http://ccrh.revues.org/index293.html>.
- DUJARDIN Philippe, « De l'histoire à la sociologie. Tours, détours, retours ? », *Cahiers de l'Institut d'histoire du temps présent*, n° 20, « Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux », dir. Nicole Racine et Michel Trebitsch, mars 1992, p. 22-29.
- FOUCHÉ Pascal, *Au Sans Pareil*, Paris, IMEC, 1989 (2^e éd. revue).
- HENTEA Marius, *TaTa Dada. The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara*, Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press, 2014.
- LANGLOIS Walter G., « Action : témoignage d'un courant oublié de l'avant-garde (1920-1922) », dans *Action. Collection complète*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1999, p. IX-XL.
- LEINER Jacqueline, « Préface », *Bifur*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1976, p. v-XIV.
- MAITRON Jean (dir.), *Dictionnaire des anarchistes*, maitron-en-ligne.univ-paris1.fr.
- MARNEFFE Daphné de, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation », *COnTEXTES*, n° 4, 2008, <http://contextes.revues.org/3493>.
- , « L'artiste en animateur de revue littéraire (1915-1939) : explorateur et funambule », dans *L'Artiste en revues*, dir. Laurence Brogniez et Clément Dessy, Rennes, PUR, à paraître.
- Paul Eluard et Jean Paulhan. Correspondance, 1919-1944*, éd. Odile Felgine et Claude-Pierre Pérez, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2003.

PLUET-DESPATIN Jacqueline, « Une contribution à l'histoire des intellectuels : les revues », *Cahiers de l'Institut d'histoire du temps présent*, n° 20, « Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux », dir. Nicole Racine et Michel Trebitsch, mars 1992, p. 125-136.

PROCHASSON Christophe, *Les Intellectuels, le socialisme et la guerre (1900-1938)*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

RABATÉ Ève, *La Revue « Commerce ». L'esprit classique moderne (1924-1932)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2012.

ROBERTSON Eric, « "A shameless, indecent saintliness". *Documents* (1929-1931) and *Acéphale* (1936-1939) », dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. III. Europe, 1880-1940*, dir. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker et Christian Weikop, Oxford, Oxford University Press, 2013, t. I, p. 244-264.

SABATIER Robert, « Un "fantaisisme" moderniste : *L'Œuf dur* », *Histoire de la poésie française. Poésie du XX^e siècle. I. Tradition et évolution*, Paris, Albin Michel, 1982.

SANOUILLET Michel, [avant-propos] à 391 [réédition intégrale], Paris, Le Terrain vague, 1960.

198

—, *Dada à Paris*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965 [fac-similé, Nice, Centre du XX^e siècle, 1980, 646 p., 2 volumes] ; édition reprise et augmentée par Anne Sanouillet en 1993 et 2005.

WALZER Pierre-Olivier, *Littérature française. Le XX^e siècle. I. 1896-1920*, Paris, Arthaud, 1975.

LE RÉSEAU DES REVUES
ENTRE FRANCE, ITALIE ET AUTRICHE :
LE *MERCURE DE FRANCE*, *LEONARDO* ET *HYPERION*

Alexia Kalantzis

Les nombreuses revues littéraires et artistiques qui naissent en Europe à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle apparaissent souvent comme un espace européen, par leur volonté de rayonnement et de diffusion internationale, par leur ouverture au monde à travers la diffusion des littératures étrangères, et par l'idéal cosmopolite qui les anime. Ces revues, vecteurs privilégiés de transferts culturels, dialoguent entre elles, tissant un réseau à partir des figures de passeurs et de la circulation des textes, des images et des idées. Dans ce sens, on peut signaler des initiatives transnationales, comme la revue bilingue *Anthologie-Revue de France et d'Italie*, créée à Milan par l'éditeur et écrivain français Edward Sansot, ou encore le supplément français de la revue allemande *Pan*, dirigé à Paris par Henri Albert. Comme le montrent ces deux exemples, les liens entre les domaines français, italien et germanique, sont particulièrement fertiles. Nous avons choisi d'étudier plus en détail trois revues, le *Mercure de France* pour la France, *Leonardo* pour l'Italie, et *Hyperion* pour le domaine germanique (et plus précisément l'Autriche). Ces revues ont été créées respectivement en 1890, 1903 et 1908, c'est-à-dire avant le développement de ce que l'on considère dans la critique traditionnelle comme l'avant-garde, avec des mouvements nationaux comme le surréalisme, le futurisme et l'expressionnisme. Or l'étude de ces trois revues permettra justement de souligner la continuité entre les mouvements de la fin du XIX^e siècle et les avant-gardes historiques, à partir de la notion anglo-saxonne de *modernisme* qui s'applique particulièrement bien au domaine souple et complexe des périodiques¹. Nous envisagerons donc ces trois revues comme

1 Cette notion, dans son acception anglo-saxonne, regroupe en effet les mouvements de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle. Voir notamment *Modernism, 1890-1930*, dir. Malcom Bradbury et James MacFarlane, Harmondsworth, Penguin Books, coll. « Pelican Guides to European Literature », 1976, et Walter Gobbers, « Modernism, Modernity, Avant-Garde: A Bilingual Introduction », dans *The Turn of the Century/Le Tournant du siècle. Modernism and Modernity in Literature and the Arts/Modernité et modernisme dans la littérature et les arts*, dir. Christian Berg, Frank Durieux et Geert Lernout, Berlin/New York, Walter de Gruyter, coll. « European Cultures. Studies in Literature and the Arts », 1995, p. 15 notamment.

des périodiques modernistes, envisageant leur modèle éditorial, les transferts culturels qui s'opèrent à travers eux, et l'idéal cosmopolite qui les guide.

LE MODÈLE ÉDITORIAL DU PÉRIODIQUE MODERNISTE :
DU *MERCURE DE FRANCE* À *HYPERION*

200

Le *Mercure de France* est créé en 1890 par Alfred Vallette, à la fois écrivain et directeur d'une imprimerie, double casquette qui assurera au *Mercure de France* sa valeur littéraire et son importance graphique. La revue s'inscrit dans la continuité de « petites revues » comme *Le Scapin* et *La Pléiade*. On y retrouve les mêmes collaborateurs, comme Louis Dumur, Édouard Dubus ou G.-Albert Aurier, et surtout la même stratégie éditoriale². La revue apparaît au début des années 1890 comme un recueil de littérature destiné à un public réduit, et le financement se fait à partir des cotisations des fondateurs : les cent vingt-cinq francs nécessaires à l'impression mensuelle sont divisés en vingt-cinq parts de cinq francs, ce qui garantit l'indépendance du contenu. En ce sens, le *Mercure de France* répond au même principe que son prédécesseur, *La Pléiade*, tel qu'il est exposé par Éphraïm Mikhaël dans une lettre à Rodolphe Darzens :

Nous avons fait hier soir de très grands projets. Il s'agit [*tout simplement*] d'une revue. Mais une revue qui ne serait pas faite comme les autres, une plaquette collective et périodique. Voyons, je vais t'expliquer notre plan avec raisonnements à l'appui.

1^{ère} proposition. Il est inutile de faire le service des revues aux journalistes et autres marchands de copie. 2^e proposition. Il est impossible d'avoir beaucoup d'abonnés pour une revue purement *littéraire*, c'est-à-dire où il n'y ait que de bons vers et des poèmes en prose.

Donc, il n'est pas le moins du monde nécessaire de tirer à beaucoup d'exemplaires.

Second point – Je crois que pour être utile à ceux qui la font une revue doit avoir une rédaction fixe. Il faudrait être très peu nombreux et donner à chaque fois beaucoup de copies.

Voilà à peu près ce que nous voudrions faire. Le principe est une revue à très petit nombre d'exemplaires (200 ex.) et de rédacteurs (six ou sept)³.

2 Voir Alexia Kalantzis, « The “Little Magazine” as Publishing Success. *Le Scapin* (1885-1886), *La Pléiade* (1886-1890), *Mercure de France* (1890-1965) », dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. III. Europe, 1880-1940*, dir. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker et Christian Weikop, Oxford, Oxford University Press, 2013, t. I, p. 60-75.

3 Lettre à Rodolphe Darzens, 30 janvier 1886, dans Éphraïm Mikhaël, *Œuvres complètes. Aux origines du symbolisme*, éd. dirigée par Denise R. Galperin et Monique Jutrin, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, t. II, p. 363.

Ce principe explique en partie l'étiquette « petite revue » utilisée à l'époque et introduite par Remy de Gourmont dans sa bibliographie des petites revues en 1900⁴. L'expression renvoie au modèle éditorial plus qu'au contenu, au service justement de la littérature au sens noble⁵. Mais le *Mercur de France* se distingue rapidement de ce modèle éditorial à diffusion limitée par son succès croissant. À ses débuts, la revue, riche d'une trentaine de pages, a autour de cinquante abonnés. Elle propose 64 pages en 1891, 96 pages en 1892, 130 pages en 1895, et 216 pages en 1896. Parallèlement, les collaborateurs se multiplient, la revue devient bimensuelle à partir de 1904 et elle est lue par environ 3 000 lecteurs en 1905⁶. De plus, le *Mercur de France* est très bien diffusé en dehors de la France et devient une référence en matière de périodique, d'autant plus que la revue est très ouverte à l'étranger, avec des rubriques consacrées à la littérature européenne (Allemagne, Italie, Royaume-Uni, Autriche, Espagne, Belgique, Tchécoslovaquie, Roumanie, Grèce, etc.) et mondiale (notamment russe et sud-américaine)⁷. Outre cette ouverture à l'international, le *Mercur de France* est assez représentatif des périodiques modernistes qui se développent à l'époque. Certes, il est difficile de déterminer un modèle éditorial figé pour ces revues hybrides et variées, mais certaines caractéristiques peuvent être soulignées, notamment en ce qui concerne l'attention portée à la dimension matérielle et à l'image, l'oscillation entre le journal et le livre, et la rhétorique particulière qui se déploie dans ces jeunes revues.

Le *Mercur de France*, par sa présentation et son contenu, se situe entre le livre et le journal. Son format, in-8°, est celui du livre, et son esthétique est à la fois sobre et très soignée : la revue met en valeur le texte par des bandeaux pour la prose et par des culs-de-lampe pour la poésie. On trouve également des frises, des vignettes et des lettrines d'inspiration médiévale. En ce qui concerne le contenu, le *Mercur* est divisé en deux parties : la première, littéraire, contient

- 4 [Remy de Gourmont], *Les Petites Revues. Essai de bibliographie*, préf. Remy de Gourmont, Paris, Librairie du *Mercur de France*, 1900.
- 5 Alfred Vallette présente ainsi dans le premier numéro le but de la revue : « Aussi, des trois buts que peut se proposer un périodique littéraire – ou gagner de l'argent, ou grouper des auteurs en communion d'esthétique, formant école et s'efforçant au prosélytisme ; ou enfin publier des œuvres purement artistiques et des conceptions assez hétérodoxes pour n'être point accueillies des feuilles qui comptent avec la clientèle – c'est ce dernier que nous avons choisi, nous connaissant du reste trop déplorables spéculateurs pour espérer la métamorphose de nos écrits en or, et sachant introuvables en cette transitoire période que nous traversons les éléments d'une école littéraire. » (Alfred Vallette, « *Mercur de France* », *Mercur de France*, vol. I, n° 1, janvier 1890, p. 4.)
- 6 Voir Claire Lesage, *Le « Mercur de France » de 1890 à 1914*, thèse de l'École nationale des chartes, 1985.
- 7 Sur cet aspect, voir le colloque organisé par Catherine Servant et le CREE à l'Institut national des langues et civilisations orientales : « Lettres d'Europe, et au-delà, dans le *Mercur de France* (1890-1940) », Paris, INALCO, 21 et 22 novembre 2014. Les actes, en préparation, sont à paraître aux Presses de l'INALCO.

des essais, des poésies, des nouvelles et des romans publiés en feuilleton. La seconde partie, plus journalistique et intitulée « Revue du mois », contient des chroniques et des comptes rendus. À partir de 1896, la revue du mois augmente régulièrement, devient « Revue de la quinzaine », et les chroniques sont peu à peu attribuées à des chroniqueurs fixes qui contribuent au succès de la revue, comme Remy de Gourmont avec ses « Épilogues ». Vallette choisit d'insister sur une critique indépendante et encyclopédique, avec de nombreux domaines abordés⁸. À partir du modèle de conception et de diffusion d'une « petite revue », le *Mercur de France* devient donc une importante revue, une référence, sans avoir eu besoin d'user de stratégies publicitaires, ni du soutien d'un mécène. Refusant au départ toute publicité commerciale, Vallette se contente de mettre en valeur l'action de la revue et de ses collaborateurs dans la rubrique « Échos divers et communications », soulignant sa participation aux événements littéraires et son soutien à d'autres revues. Par la suite, Vallette devra faire des concessions : dans les années 1910 apparaissent des publicités commerciales pour des chemins de fer, des machines à écrire, des médicaments. De même, dans les années 1900, Paul Léautaud est chargé des démarches publicitaires pour les éditions du *Mercur de France*. Mais la critique restera toujours indépendante et variée. Enfin, comme d'autres revues avant lui, le *Mercur de France* lance ses propres éditions en 1892, en publiant par souscription *Le Latin mystique* de Remy de Gourmont⁹. La maison d'édition *Mercur de France* est créée en 1894, année du succès d'*Aphrodite* de Pierre Louÿs.

En avril 1909, dans la revue italienne *La Voce*, l'écrivain Giuseppe Prezzolini souligne, certes en la critiquant quelque peu, l'importance du *Mercur de France* au niveau européen :

Cette revue, plus ou moins chanceuse que ses consœurs qui naquirent en France au temps de la rébellion décadente et symboliste, s'est imposée au monde entier et est devenue une revue documentaire. Mais malheureusement, elle est la seule que les jeunes de toute l'Europe, qui s'occupent de littérature et d'art, lisent pour trouver des informations étrangères : lesquelles effectivement, si elles ne sont pas toujours excellentes, sont en tout cas très abondantes. Toutes les littératures, y compris celle des Balkans, y sont représentées dans une rubrique parfois même mensuelle¹⁰.

8 Cette aspiration à l'encyclopédisme se retrouve notamment dans les tables de la revue élaborées par Remy de Gourmont en 1898 et en 1907. Sélectives, elles sont constituées d'une table de noms d'auteurs, une de noms cités, et d'une table systématique des matières.

9 En 1890, *La Plume* avait par exemple créé sa Bibliothèque artistique et littéraire.

10 Giuseppe Prezzolini, *La Voce*, n° 17, 8 avril 1909, p. 67 : « Questa rivista più fortunata o più sfortunata delle consore che nacquero in Francia al tempo della ribellione decadente e simbolista, s'è imposta a tutto il mondo, ed è diventata [...] una rivista documentaria. Pur

En 1903, Giuseppe Prezzolini et Giovanni Papini créent eux-mêmes une revue, *Leonardo*, qui s'inspire en partie du modèle éditorial du *Mercurio de France*, et plus généralement des revues parisiennes de l'époque (fig. 33). Ces deux jeunes écrivains florentins cherchent à se détacher des revues italiennes de l'époque, *Il Convito* d'Adolfo De Bosis, ou *Il Marzocco* d'Angiolo Orvieto, liées pour eux à la domination de Gabriele D'Annunzio sur la littérature italienne par le contenu, mais aussi par la dimension matérielle et par la rhétorique. Les « petites revues » parisiennes leur offrent ainsi une autre voie, plus moderne et adaptée au développement de la jeune littérature, considérée comme idéaliste, et pour laquelle Florence apparaît comme un centre stratégique :

Florence, que ce soit un bien ou un mal, est la ville des revues de jeunes, des *petites revues*, et c'est l'un des traits qui la font ressembler à Paris, et même à la *Rive gauche*¹¹, cette *Rive gauche* que les boulevardiers méprisent ou craignent, mais d'où sont sortis les noms les plus beaux et les plus purs de la littérature française depuis un siècle¹².

204

Tout comme le *Mercurio de France*, la revue *Leonardo* accorde une grande importance à l'esthétique et à la matérialité du livre, qui oscille d'ailleurs là aussi entre un certain archaïsme et un caractère très moderne. La revue, « *inattuale* » selon le terme de Papini¹³, est composée de huit grandes feuilles in-4°, imprimées sur un élégant papier qui change de couleur au fil des livraisons. Elle est illustrée par des gravures sur bois, remises à l'honneur par les écrivains français de la fin du XIX^e siècle, et d'élégantes vignettes et culs-de-lampe mêlés au texte dont le style médiéval n'est pas sans rappeler celles du *Mercurio de France*¹⁴. Le frontispice d'Adolfo De Carolis (qui signe De Karolis) représente

troppo, però, è l'unica che i giovani di tutta Europa, che s'occupano di lettere e d'arte, leggono per trovarci informazione straniera: le quali, di fatti, se non sempre eccellenti, sono, per lo meno, abbondantissime. Ogni letteratura – anche dei Balcani – v'è rappresentata da un corriere talvolta persino mensile. » Nous traduisons toutes les citations.

11 La *Rive gauche* désigne ici le Quartier latin – mythique quartier des étudiants et de la bohème au XIX^e siècle – où de nombreuses « petites revues » avaient élu domicile. Une d'elles prit d'ailleurs le nom *La Rive gauche*. *Journal littéraire et philosophique* (15 nov. 1864-5 août 1866), une autre, dirigée par Léo Trézenik et Georges Rall, *La Nouvelle Rive gauche. Politique et littéraire* (9 novembre 1882-30 mars/6 avril 1883), avant de devenir *Lutèce*.

12 Giovanni Papini, « Fiorentinità », *Lacerba*, vol. III, n° 8, 21 février 1915, p. 57 : « Firenze, sia bene o sia male, è la città delle riviste di giovani, delle piccole revues ed è questo uno dei caratteri che la fanno assomigliare a Parigi, anzi alla Rive gauche, a quella Rive gauche che i boulevardiers disprezzano o temono ma dalla quale sono venuti fuori i nomi più belli e più puri della letteratura francese da un secolo a questa parte. »

13 G. Papini, *Un uomo finito* [Firenze, Libreria della Voce, 1913], Firenze, Ponte alle Grazie, 1994, p. 80-81.

14 Le style médiéval rappelle également celui de la revue de Remy de Gourmont et Alfred Jarry, *L'Ymagier* (1894), qui mêle l'ancien et le moderne avec des gravures médiévales et des œuvres de Paul Gauguin, Charles Filiger ou du douanier Rousseau. Ce dernier sera d'ailleurs

le soleil, emblème du rayonnement, et un aigle au-dessus d'une fontaine, avec l'inscription suivante, représentative de l'idéalisme de la revue : « *Non si volge chi a stella è fisso* » [« celui qui est fixé sur l'étoile ne se retourne pas »]. En 1906, pour des raisons financières, la revue évolue vers un format in-8°, un papier plus commun, et des illustrations plus rares¹⁵. En revanche, les couvertures sont toujours très soignées, et le frontispice change de style, avec des dessins de Giovanni Costetti, d'Oscar Ghiglia, puis d'Ardengo Soffici. En ce qui concerne le contenu, contrairement au *Mercure de France*, la revue n'est pas littéraire. Revue d'idées (*rivista d'idee*), comme l'indique le sous-titre, elle publie des articles et essais philosophiques dans la première partie, tandis que la seconde partie est plus journalistique, par le ton et la forme, avec des rubriques souvent polémiques et ironiques comme « Schermaglie » [« Escarmouches »], « Alleati e Nemici » [« Alliés et ennemis »], ou « Trucioli » [« Copeaux »]. La tonalité des chroniques s'inscrit d'ailleurs dans la rhétorique globale de la revue, qui, à travers l'affirmation de la jeunesse, synonyme de modernité, et qui constitue le cœur du programme affiché dans le premier numéro, joue sur la provocation :

Un groupe de jeunes, qui recherchent la libération, qui aspirent à l'universalité, qui désirent ardemment une vie intellectuelle supérieure, se sont rassemblés à Florence sous le nom symbolique et augural de *Leonardo* pour intensifier leur existence, élever leur pensée, exalter leur art¹⁶.

Sur ce point, *Leonardo* est plus proche de revues parisiennes comme *Le Scapin*, *La Pléiade* ou *La Plume* que du *Mercure de France*, qui joue cependant lui aussi sur l'ironie et la provocation dans les années 1890, même si cette tonalité n'était pas annoncée dans le programme¹⁷. La dimension ironique et polémique de la

fort apprécié par Ardengo Soffici, proche de Giuseppe Prezzolini et de Giovanni Papini, avec qui il fonde la revue *Lacerba* en 1913.

- 15 Voir Giorgio Luti, « Un editore fiorentino : Vallecchi », dans *Firenze corpo* 8, Firenze, Vallecchi, 1983, p. 163 : « Le journal dut réduire ses ambitions en changeant de format et en paraissant tous les trois mois au lieu de tous les mois, mais surtout, il fut contraint de recourir aux services de la plus économique Imprimerie de la Bibliothèque de culture libérale [...] dirigée par le très jeune Attilio Vallecchi. » Auparavant, *Leonardo* était imprimé par Giovanni Spinelli et Francesco Lumachi. La revue paraît de façon irrégulière jusqu'en 1907.
- 16 « Programma sintetico », *Leonardo*, vol. I, n° 1, 4 janvier 1903, p. 1 : « *Un gruppo di giovani, desiderosi di liberazione, vogliosi d'universalità, anelanti a una superior vita intellettuale si son raccolti in Firenze sotto il simbolico nome augurale di Leonardo per intensificare la propria esistenza, elevare il proprio pensiero, esaltare la propria arte.* » Nous citons la revue dans la réédition d'Arnaldo Forni Editore, 1981.
- 17 Voir par exemple le « colloque préliminaire » de *L'Art littéraire* (n° 1, octobre 1892) : « Que pouvez-vous représenter ? Les jeunes, qui ne le sont pas encore : je parle des littérateurs... Tous ces messieurs de trente ans qui encombrant les rédactions ne sont plus des jeunes, mais des ratés [...]. Il y aura désormais, en dehors de toute école, un recueil ouvert aux Vrais Jeunes, aux tout derniers venus qui montreront du talent... » Ce programme, rédigé par Louis Lormel sous forme de dialogue ludique, rejoint ces quelques lignes de Papini à propos de *Leonardo* : « *Il tante volte proposto e disegnato giornale che deve raccogliere le impazienze*

revue s'inscrit plus généralement dans une culture collective récurrente dans les revues de l'époque, notamment à travers l'utilisation de pseudonymes ludiques ou imagés, qui, dans le cas de *Leonardo*, ne sont pas sans rappeler les pseudonymes de *L'Ermitage*: Papini signe Gian Falco, Prezzolini se nomme Giuliano il Sofista, De Carolis se dit De Karolis, Piero Marucchi se veut Piero Eremita, Giovanni Costetti s'imagine Perseo, etc. Enfin, Papini et Prezzolini créent eux aussi une maison d'édition liée à la revue, première initiative du genre à Florence, explicitement placée dans la lignée des éditions du *Mercure de France*:

Déjà depuis quelque temps nous sommes convaincus que le seul *Leonardo* ne suffit pas pour dire tout ce que nous voulons dire et pour exercer toute l'influence que nous sommes désormais obligés d'exercer. Et nous avons pensé, il y a deux ans, à créer, à côté de *Leonardo*, une collection d'opuscules, de pamphlets, de livres écrits par nous-mêmes et par nos amis (qu'ils soient Italiens ou étrangers).

Nous voulions donc faire quelque chose de semblable aux éditions du *Mercure de France* ou à celles de Diederichs¹⁸, c'est-à-dire une collection plutôt réduite, mais où puissent cohabiter, sans trop avoir honte l'un de l'autre, des livres de philosophie et de poésie, de nouvelles et de théories scientifiques¹⁹.

Papini et Prezzolini sont donc particulièrement attirés par la dimension encyclopédique du *Mercure de France*, qui s'adapte bien à leur projet de « revue d'idées ».

Publiée plus tardivement, de 1908 à 1910, *Hyperion*, la revue de Franz Blei et Carl Sternheim, luxueusement illustrée, est imprimée sur vélin, avec une reliure de qualité (fig. 34). Son format est celui du livre, et elle publie majoritairement

degli ignoti, dar voce e figura a un manipolo d'oscuro, rivelare ai maestri immediati, ai non più giovani, agli uomini di trenta e quarant'anni che i veri giovani, i freschi giovani di vent'anni, son arrivati anche loro alla maggior età e che un'altra generazione ha finalmente diritto alla parola. » [« Le journal tant de fois proposé et projeté, qui doit recueillir les impatiences des inconnus, donner voix et figure à une poignée d'obscurs, révéler aux maîtres immédiats, à ceux qui ne sont plus jeunes, aux hommes de trente et quarante ans, que les vrais jeunes, les frais jeunes de vingt ans sont eux aussi arrivés à la majorité et qu'une autre génération a finalement le droit à la parole. »] (G. Papini, *Un uomo finito*, op. cit., p. 73.) En ce qui concerne le *Mercure de France*, on peut penser aux parodies du pseudonyme collectif Quasi.

18 Eugen Diederichs (1867-1930) est un éditeur allemand qui crée en 1896 une maison d'édition à Florence. Il s'installera par la suite à Leipzig et à Jena. Il publie notamment des œuvres de Novalis, de Maurice Maeterlinck, de John Ruskin et de Friedrich Nietzsche.

19 *Leonardo*, vol. III, n° 4, octobre-décembre 1905 : « *Già da qualche tempo ci siam persuasi che il solo Leonardo non basta per dire tutto quello che vogliamo dire e per esercitare tutta quella influenza che siamo costretti ormai ad esercitare. E pensammo, or sono due anni, a creare, accanto al Leonardo, una collezione di opuscoli, di pamphlets, di libri scritti da noi stessi e dai nostri amici (sia italiani che stranieri). / Volevamo fare, cioè qualcosa di simile alle editions du Mercure de France o a quelle di Diederich vale a dire una collezione piuttosto ristretta ma dove potessero stare insieme, senza troppo vergognarsi l'un dell'altro, libri di filosofia e di poesia, di novelle e di teorie scientifiche.* »

34. Couverture d'*Hyperion*, vol. II, n° 1, 1909, BnF

des textes littéraires, poésies, proses ou pièces de théâtre, et des reproductions d'artistes comme Max Mayrshofer, Aubrey Beardsley ou Henri de Toulouse-Lautrec. Le premier numéro ne s'ouvre pas sur un programme, mais Franz Blei expose ses intentions dans une lettre à l'écrivain Julius Zeitler :

Notre intention était, avec *Hyperion*, de publier une revue qui, comme à leur époque *Pan* et *Insel*, vise à présenter les forces littéraires et artistiques de ce temps dans leurs caractères les plus forts, et qui soit pour les temps futurs un document de nos volontés et de nos capacités. Notre haute opinion du sens de la littérature et de l'art ne nous autorise pas à ce que nous les laissions servir de conversation et de leçon. La revue, créée à partir d'un cercle de créateurs élus, s'adresse au lecteur tout aussi élu, pour qui l'art est plus qu'une sensation ou une matière à connaissance²⁰.

208 Ce programme, par son insistance sur la valeur de la littérature et le détachement par rapport à toute école ou tout but pédagogique au profit d'un panorama de la plus noble littérature contemporaine, n'est pas sans rappeler la présentation du *Mercure de France* par Alfred Vallette, ainsi que la conception d'une revue « recueil » de littérature²¹. Blei inscrit d'ailleurs sa revue dans la lignée de *Pan*, proche du modèle du *Mercure de France* et qui publiait un supplément français dirigé par Henri Albert, titulaire de la rubrique « Lettres allemandes » de la revue parisienne²². Le supplément de *Pan*, outre les textes publiés dans la revue allemande, faisait paraître de nombreux écrits des écrivains du *Mercure de France*²³. Or, selon Christian Weikop, *Pan* fut le premier véritable journal d'avant-garde qui émergea en Allemagne, dans lequel la valeur, la beauté et l'autonomie de l'art primaient le goût du public qu'il fallait former et non suivre²⁴. *Pan* se rapproche également du *Mercure* par son esthétique. Publiée en trois éditions, l'une artistique, l'autre de luxe, et la troisième commune,

20 Lettre citée dans la présentation de la revue *Hyperion*, <http://literaturportal-bayern.de/werke> : « *Es war die Absicht, mit dem Hyperion eine Zeitschrift zu schaffen, welche, wie für ihre Zeit Pan und Insel, die schriftstellerischen und künstlerischen Kräfte dieser Zeit in ihren stärksten Formungen vorstellen und späteren Zeiten ein Dokument unseres Wollens und Könnens ist. Unsere hohe Meinung von der Bedeutung des Schrifttums und der Künste läßt es nicht zu, daß wir diese der Unterhaltung und Belehrung dienen lassen. Aus einem erwählten Kreis Schaffender gebildet wendet sich die Zeitschrift an gleich erwählte Leser, denen die Kunst mehr ist als Sensation oder Bildungstoff.* »

21 C'est par ce terme qu'Alfred Vallette désigne le *Mercure de France* dans les années 1890.

22 En 1895, paraissent trois numéros de *Pan*. *Revue artistique et littéraire. Supplément français*. La revue publie des œuvres inédites d'écrivains français et des traductions de textes parus dans la revue allemande *Pan*.

23 *Hyperion* compte d'ailleurs parmi ses collaborateurs Julius Meier-Graefe, fondateur avec Otto Julius Bierbaum de la revue *Pan* en 1895.

24 Christian Weikop, introduction à *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. III. Europe, 1880-1940, op. cit.*, t. II, p. 700. Cette idée de former le goût du public est également ce qui rapproche le *Mercure de France* de la revue anglaise *The English Review*

Pan propose un nouvel art graphique à travers des reproductions, mais aussi des vignettes et des lettrines²⁵. Le modèle éditorial de *Hyperion* est donc assez proche de celui de la revue parisienne, hormis en ce qui concerne l'oscillation entre le journal et le livre. En effet, la partie « journalistique » est quasi absente des premiers numéros de *Hyperion*, avec simplement des « Redaktionelle Mitteilungen » [« Communications de la rédaction »]. La revue signale des titres d'ouvrages et refuse les comptes rendus : « La revue ne publie pas de critiques de livres, elle ne fait que signaler à ses lecteurs en les recommandant à chaque fois les publications de la plus grande valeur²⁶. » Cependant, cette partie augmente de façon significative à partir de 1909, lorsque Franz Blei dirige la revue seul. La critique de la littérature contemporaine vient enrichir la revue, à travers la rubrique « Glossen und Kommentare » [« Gloses et commentaires »], particulièrement attentive à la littérature française. Outre la partie plus littéraire, qui contient des textes d'écrivains français contemporains, la partie journalistique se révèle être en effet particulièrement fertile pour les transferts culturels, autant dans le cas de la revue autrichienne que dans celui des revues française et italienne.

LA CIRCULATION DES TEXTES ET DES IDÉES ENTRE PARIS, FLORENCE ET MUNICH

Au-delà des étiquettes de « symbolisme » pour le *Mercur de France*, de « romantisme » dans le cas du *Leonardo*²⁷, ou d'« expressionniste » pour *Hyperion*²⁸, les trois revues se rejoignent dans la volonté qu'elles affichent de diffuser la meilleure littérature ou pensée contemporaine, en mettant en valeur la qualité de la jeunesse, ce qui les distingue des revues plus traditionnelles. On trouve ainsi dans leurs pages des noms plus ou moins connus. Dans le *Mercur de France*, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Albert Mockel, Louis Dumur côtoient Alfred Jarry, André Gide, et plus tard Guillaume Apollinaire. Dans

de Tom Ford. Voir Mark S. Morrisson, « Myth of the Whole: Ford's *English Review*, the *Mercur de France* and Early British Modernism », *ELH*, vol. LXIII, n° 2, été 1996, p. 513-533.

25 Voir Andreas Kramer, « Between Art and Activism. *Pan* (1895-1900, 1910-15), *Die Weissen Blätter* (1913-21), *Das Neue Pathos* (1913-19) and *Marsyas* (1917-19) », dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. III. Europe, 1880-1940*, op. cit., t. II, p. 752.

26 « Redaktionen Mitteilungen », *Hyperion*, vol. I, n° 3, 1908, p. 105 : « Die Zeitschrift veröffentlicht keine Buchkritiken, sondern nennt ihren Lesern nur empfehlend jeweils das Wertvollste der neuen Erscheinungen. » Nous citons la revue dans la réédition Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1970. Les dates des différents « cahiers » ne sont pas précisées.

27 Voir Anne-Rachel Hermetet, « Romantisme et bergsonisme dans la revue florentine *Leonardo* (1903-1907) », *Romantisme*, n° 132, 2006, p. 67-78.

28 Sur la revue *Hyperion*, voir l'étude de Hildegard Nabbe, « Zwischen Fin de Siècle und Expressionismus: Die Zeitschrift *Hyperion* (1908-1910) als ein Dokument elitärer Tendenzen » [« Entre fin-de-siècle et expressionnisme : la revue *Hyperion* (1908-1910) comme document des tendances élitistes »], *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, n° 32, 1986, p. 126-143.

le *Leonardo*, Papini et Prezzolini publient aux côtés d'Ardengo Soffici, ou de Gabriele D'Annunzio. C'est dans *Hyperion* que Franz Kafka publie ses premiers textes, en même temps que Hugo von Hofmannsthal, Heinrich Mann ou Rainer Maria Rilke. On peut dès lors souligner la continuité entre la fin du XIX^e siècle et les avant-gardes du XX^e siècle, d'où l'intérêt de la notion de *modernisme* pour ces revues qui font le lien entre deux moments traditionnellement étudiés séparément. Elles sont d'ailleurs souvent considérées comme des précurseurs des mouvements d'avant-garde. Or elles présentent un objectif commun de rénovation culturelle, que l'on peut justement qualifier d'avant-gardiste, et fondé sur les mêmes valeurs. Elles s'inscrivent ainsi dans un même réseau, construit sur des liens humains et des références communes.

210

Les transferts culturels qui s'opèrent à travers les revues sont tout d'abord favorisés par des figures de passeurs. Dans le *Mercure de France*, il s'agit évidemment des tenants respectifs des rubriques « Lettres allemandes » et « Lettres italiennes », Henri Albert et Ricciotto Canudo. Traducteur de Nietzsche, Henri Albert tient la rubrique « Lettres allemandes » depuis les débuts du *Mercure* en 1890. Sa vision de la littérature allemande, sans doute partielle et incomplète, a une influence non négligeable sur le dialogue culturel franco-allemand dans les milieux littéraires parisiens²⁹. Il cite souvent Franz Blei, avec qui il entretient une correspondance, et qui lui envoie régulièrement des revues. Henri Albert salue donc tout naturellement *Hyperion* dès sa parution en 1908 :

Hyperion vient de faire paraître son second cahier, plus somptueux encore, plus riche que le précédent. Douze hors-textes sont signés Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Toulouse-Lautrec, Laboureur, Pissarro, Cervelli, Mayrshofer et Aubrey Beardsley. Dans le texte, des lettres inédites de Goethe, des vers de M. Richard Dehmel, des nouvelles de MM. Max Dauthendry et Curt Martens ; une étude sur la politique allemande de Paul Wiegler. Ce choix fait honneur à MM. Franz Blei et Carl Sternheim, les deux directeurs de la revue. Il faut louer l'éditeur, M. Hans von Weber, pour la sobre magnificence de l'impression [*sic* pour les graphies]³⁰.

De même, Ricciotto Canudo, bien que critiqué par Papini et Prezzolini, qui lui reprochent de négliger les jeunes mouvements littéraires italiens contemporains et d'être trop centré sur Gabriele D'Annunzio, est proche du milieu florentin, et

29 Voir Andreas Schockenhoff, *Henri Albert und das Deutschlandbild des « Mercure de France » (1890-1905)* [*Henri Albert et l'image de l'Allemagne dans le « Mercure de France » (1890-1905)*], Frankfurt am Main/Bern/New York, Peter Lang, 1986, p. 17 sq.

30 Henri Albert, « Lettres allemandes », *Mercure de France*, vol. LXXIV, n° 267, 1^{er} août 1908, p. 540.

rend fidèlement compte des écrits des fondateurs du *Leonardo*³¹. Il attire donc lui aussi l'attention des lecteurs du *Mercure* sur la jeune revue florentine :

Si en Italie Milan et Turin sont aujourd'hui les centres de la vie théâtrale et des grands éditeurs, Florence présente aussi au grand public le spectacle des forces les plus jeunes et les plus vivantes, qui, séparées par leurs tendances et par leurs manifestations, semblent toutefois former un beau groupe de volontés. Les esprits ne sont pas d'avant-garde pour nous, mais leur activité est telle qu'ils nous apparaissent presque nouveaux. [...] Dans le *Leonardo*, le seul périodique de philosophie digne d'être lu en Italie, de jeunes philosophes poursuivent une lutte raisonnée et aillée contre la tyrannie positiviste. Le dernier numéro de cette publication, accueillie avec tant de ferveur à l'étranger, publie une réponse de M. G. Papini à un positiviste des plus connus d'Outre-Mont, M. E. Régalia³².

De leur côté, Papini et Prezzolini se montrent très attentifs à la littérature française, et plus particulièrement au *Mercure de France*. Papini succèdera d'ailleurs à Canudo dans la revue française et à la rédaction de la rubrique « Lettres italiennes » à partir de 1913. Les jeunes écrivains florentins ont tous deux séjourné en France et fréquenté les milieux parisiens des revues. *Leonardo* contient ainsi de nombreuses références au réseau du *Mercure de France*, notamment à travers la figure de l'écrivain Remy de Gourmont, très importante dans la revue parisienne et qui est d'ailleurs à l'origine de l'arrivée de Papini au *Mercure*. Gourmont s'intéresse particulièrement à la littérature italienne. Au début des années 1890, c'est lui qui en rend compte dans les pages du *Mercure*. Dans les années 1900, il reçoit chez lui Papini et Soffici, et contribue à la revue *Lacerba* qu'ils fondent en 1913. Papini cite régulièrement les textes de l'écrivain français parus dans le *Mercure*, *La Culture des idées*³³, la « dissociation des idées »³⁴, *Physique de l'amour*³⁵ et un article du *Mercure de France* sur la littérature italienne³⁶, ainsi que *La Revue des idées* qu'il a fondée avec Édouard Dujardin :

- 31 Voir François Livi, « Entre Florence et Paris : *Leonardo* et la culture française », dans *Italica. L'Italie littéraire de Dante à Eugenio Corti*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012, p. 295-298.
- 32 Ricciotto Canudo, « Lettres italiennes », *Mercure de France*, vol. LIII, n° 183, 1^{er} février 1905, p. 473-474.
- 33 Papini, « Chi sono i socialisti? Socialismo e religione », *Leonardo*, vol. I, n° 6, 8 mars 1903, p. 1-2.
- 34 Gian Falco [Papini], « Morte e resurrezione della filosofia », *Leonardo*, vol. I, n° 11, 20 décembre 1903, p. 6 : « *Gran parte del progresso intellettuale è fatto con dissociazioni d'idee (Remy de Gourmont)* ».
- 35 Gian Falco, « Athena e Faust », *Leonardo*, vol. III, n° 1, février 1905, p. 14.
- 36 Gian Falco, « Schermaglie. Le paure di Remy de Gourmont », *Leonardo*, vol. V, n° 3, août 1907, p. 299-300.

La Revue des idées nous semble être une œuvre de voltairisme anti-scientifique, dirigée par l'esprit souvent profond et presque toujours vif de Remy de Gourmont. Sous prétexte de faire connaître aux lettrés le domaine de la science, il s'agit en réalité d'un recueil de toutes les idées et de tous les faits qui peuvent déranger, piquer, heurter les scientifiques tranquilles et crédules. On peut dire que [...] *la Revue des idées*, par son titre, par sa forme, par son but, ne pourrait nous être plus sympathique³⁷.

En revanche, la littérature allemande n'apparaît dans le *Leonardo* que sous la forme de comptes rendus d'ouvrages philosophiques liés au romantisme notamment³⁸, hormis un article de Giuliano il Sofista daté de 1906 dans lequel Franz Blei et quelques-uns de ses contemporains sont cités et qui montre la bonne connaissance qu'ont Papini et Prezzolini de la littérature allemande contemporaine :

212

La littérature allemande se trouve maintenant surtout incarnée dans des personnes de cette sorte [des écrivains ouverts aux influences étrangères]. Il n'y a plus de contraste entre l'académie et l'art libre; de même qu'il n'y en a plus guère, admettons-le, en Italie. Le grand idéal des Allemands est de ne pas être allemand. D'un côté, il y a la tendance à une poésie plastique, sonore, régulière, calme, classique, comme celle de D'Annunzio, – avec Stephan [*sic*] George et Hofmansthal [*sic*]; de l'autre il y a la tendance à la plaisanterie, aux farces, aux finesses, aux acrobaties – avec Scheerbart, Blei, Bierbaum, Schnitzler. Les idéaux de ces personnes est de faire comme les Français. [...] Il y a abondance de brodeurs comme Blei, qui aiment et cultivent le xviii^e siècle à la française, étudient Ninon de Lenclos, l'abbé Galiani, lisent Régnier et Verlaine, écrivent comme Pater des *Portraits imaginaires* (qui au fond sont des autoportraits)³⁹.

37 Giuliano il Sofista [Prezzolini], « La Mitologia della Scienza », *Leonardo*, vol. II, n° 1, mars 1904, p. 27: « La Revue des Idées ci sembra un'opera di Voltairianismo antiscientifico, diretta da quello spirito spesso profondo e quasi sempre acuto di Remy de Gourmont, con la scusa di far conoscere ai letterati il dominio della scienza, è in realtà la raccolta di tutte le idee e di tutti i fatti che possono disturbare, pungere, urtare i quieti e creduli scienziati. Si può dire che [...] la Revue des Idées pel suo titolo, per la sua forma, pel suo fine non potrebbe esserci più simpatica. »

38 À ce titre, Giuseppe Prezzolini apparaît comme un médiateur privilégié de la culture allemande au sein du *Leonardo*. Il propose de nombreux comptes rendus d'ouvrages non traduits sur le romantisme allemand.

39 Giuliano il Sofista, *Leonardo*, vol. IV, n° 2, avril 1906, p. 179: « La letteratura tedesca si trova ora impersonata soprattutto in gente di questo stampo. Non vi è più il contrasto fra l'accademia e l'arte libera; come confessiamolo, c'è ormai poco anche in Italia. Il grande ideale dei tedeschi è di non essere tedeschi. Da una parte c'è la tendenza a una poesia plastica, sonora, regolare, calma, classica tipo D'Annunzio, – con Stephan [*sic*] George e Hoffmansthal [*sic*]; dall'altra c'è la tendenza a scherzo, a giocolerie, a finesse, a saltimbancherie – con Scheerbart, Blei, Bierbaum, Schnitzler. Gli ideali di queste persone è di fare come i francesi. [...] C'è abbondanza di ricamatori come Blei, che amano e coltivano il xviii^e secolo alla francese, studiano Ninon de Lenclos, l'abate Galiani, leggono Régnier e Verlaine, scrivono come Pater dei *Ritratti Immaginari* (che sotto sotto sono autoritratti). »

Du côté autrichien, le co-fondateur de *Hyperion* Franz Blei apparaît lui aussi comme une figure de passeur, tourné comme le constate Prezzolini vers la littérature française. Il est particulièrement lié au milieu du *Mercure de France* et entretient une correspondance avec Henri Albert, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, André Gide, dont il sera très proche dans les années dix⁴⁰, Paul Léautaud, ou André Rouveyre, artiste d'ailleurs assez en vogue dans les revues allemandes de l'époque. Tout comme Henri Albert, Franz Blei a une activité importante de traducteur. Il traduit notamment des œuvres de Marcel Schwob, d'André Gide et de Paul Claudel. La revue *Hyperion* contient elle-même un certain nombre de textes français, traduits, ou accompagnés de leur traduction. On trouve par exemple Émile Verhaeren, traduit par Ludwig Scharf⁴¹, *Bethsabé* de Gide, traduit par Franz Blei⁴², Alfred Jarry, « Das Zehntausendmeilenrennen » [« La course aux dix mille miles »]⁴³, sans mention de traducteur, Marcel Schwob, « Imaginäre Lebensläufe » [« Vies imaginaires »], sans mention de traducteur⁴⁴, Claudel, « Der Tausch » [« L'Échange »], traduit par Franz Blei⁴⁵. Or la circulation des textes ne passe pas uniquement par la partie littéraire de la revue. Comme dans le *Mercure de France*, les rubriques de comptes rendus et d'annonces s'avèrent fondamentales pour les transferts culturels. Dès 1908, de nombreux ouvrages français sont signalés dans la partie « Redaktionelle Mitteilungen », notamment ceux parus aux éditions du *Mercure de France*. Sont par exemple cités dans le premier cahier *Le Tsar et la révolution* de Dmitrij Sergueevitch Mérejkowski, dans le deuxième cahier, *Contes pour enfants d'hier* d'Albert Mockel, et, au fil des cahiers, d'autres ouvrages de Verhaeren, de Gide, de Stuart Merrill, etc., ou des traductions de Claudel et de Gourmont⁴⁶. Dans le deuxième cahier, Franz Blei dresse un rapide panorama de la littérature française contemporaine, citant encore une fois de nombreux écrivains qui gravitent autour du *Mercure de France* : Paul Claudel, André Gide, Émile Verhaeren, Remy de Gourmont, André Suarès, Francis Jammes, Jean Moréas,

40 En 1909, Gide projette ainsi de créer une maison d'édition en collaboration avec Franz Blei pour se détacher du *Mercure de France*. Voir Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité. « La Nouvelle Revue française » dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2003, p. 110. Voir aussi Franz Blei et André Gide, *Briefwechsel, 1904-1933* [Correspondance, 1904-1933], éd. Raimund Theis, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

41 *Hyperion*, vol. I, n° 1, 1908, p. 86.

42 *Hyperion*, vol. II, n° 4, 1908, p. 108-124.

43 *Hyperion*, vol. II, n° 7, 1909, p. 74-88. Il s'agit du chapitre V du roman *Le Surmâle*, vraisemblablement traduit par Franz Blei.

44 *Hyperion*, vol. II, n° 8, 1909, p. 197-204.

45 *Hyperion*, vol. II, n° 9-10, 1909, p. 157-191.

46 Franz Blei publie ainsi dans le sixième cahier un encart publicitaire sur *Le Songe d'une femme* de Remy de Gourmont, *Komödien einer Frau*, trad. Sofie Gasteiger, München, Verlag Hans von Weber (*Hyperion*, vol. I, n° 7, 1908, p. 193).

Francis Viélé-Griffin, Henri de Régnier, Saint-Pol-Roux, Jules Renard, Paul Léautaud, Jean Lorrain, Alfred Jarry⁴⁷.

De plus, les trois revues présentent deux cas particulièrement intéressants de circulation des textes entre les pays européens. Dans le quatrième cahier de *Hyperion* paraît une traduction allemande d'un article de Remy de Gourmont, « Marginalien über Edgar Poe » [« Marginalia sur Edgar Poe »]⁴⁸. Or ce texte était déjà paru dans la revue napolitaine *Flegrea* en 1900, avant d'être repris dans la première série des *Promenades littéraires*, publiée aux Éditions du *Mercure de France* en 1904. De même, dans le sixième cahier paraît en allemand un conte de Papini, « Der Dämon sagte mir » [« Le Démon m'a dit »], qui avait paru dans le *Mercure de France*, en français, en novembre 1907⁴⁹.

Or dans le contexte de la montée des nationalismes qui caractérisent le début du xx^e siècle, la question des transferts culturels devient un sujet de débat à l'intérieur des revues. La question de la traduction est ainsi justifiée par Franz Blei dans une note, par rapport au nationalisme culturel :

214

Car c'est un des caractères essentiels de l'art allemand que d'être stimulé par l'étranger [...]. Qui peut penser Goethe sans Shakespeare, Rousseau et les Anciens? [...] Notre littérature n'est pas pauvre parce qu'elle se réfère à Claudel et Gide, à Rimbaud et Laforgue, à Flaubert et Marcel Schwob, à Stendhal et Laclos⁵⁰.

Cette question des influences face au nationalisme culturel hante les revues de l'époque, que ce soit le *Mercure de France* ou le *Leonardo*. Le *Mercure de France* consacre de nombreux articles et enquêtes à cette question. Franz Blei rend ainsi compte dans *Die Zeit* d'une enquête sur l'influence allemande publiée dans la revue française en 1903⁵¹. Il s'attarde plus particulièrement sur l'influence de Nietzsche sur Remy de Gourmont et André Gide, signalant au passage « la traduction extraordinairement bonne de M. Henri Albert » des œuvres de Nietzsche⁵². L'équilibre entre le nationalisme culturel et l'ouverture à l'étranger constitue également l'un des enjeux majeurs de la revue italienne *Leonardo*. Pour

47 *Hyperion*, « Redaktionelle Mitteilungen », vol. I, n° 2, 1908, p. 216.

48 *Hyperion*, vol. I, n° 4, 1908, p. 147.

49 *Hyperion*, vol. I, n° 7, 1908, p. 145-148, trad. Andreas von Marschlin. Le conte original, « Il Demonio mi disse », est tiré de *Il Pilota cieco* (Napoli, Ricciardi, 1907).

50 Franz Blei, « Der Übersetzer an den Leser » [« Le traducteur au lecteur »], *Hyperion*, vol. II, n° 11-12, 1910, p. 22-23 : « Denn es ist ein Wesentliches deutscher Art, von Fremdem angeregt zu werden [...]. Wer kann Goethe ohne Shakespeare, Rousseau und die Alten sich denken? [...] Die Armut unserer Literatur ist es nicht, das uns auf Claudel und Gide, auf Rimbaud und Laforgue, auf Flaubert und Marcel Schwob, auf Stendhal und Laclos weisen lässt. »

51 « Enquête sur l'influence allemande », *Mercure de France*, vol. XLIV, n° 155, novembre 1902, p. 289.

52 Franz Blei, « La France jugée à l'étranger », *Die Zeit*, 18 juillet 1903, <http://www.gidiana.net/articles/GideDetail1.10.20.htm>.

Papini et Prezzolini, la rénovation culturelle italienne passe par le dialogue avec l'Europe, selon une définition paradoxale du nationalisme :

Cependant, nous, du *Leonardo*, nous sommes tout à fait hors de la tradition de la race, qui n'a l'amour ni des idées générales, ni de l'analyse gnoséologique [...]. Et nous sommes en dehors, même lorsque nous faisons du nationalisme, car exalter la patrie n'est pas très italien, ni romain, mais cela nous vient plutôt aujourd'hui sous l'impulsion de l'impérialisme étranger. De fait, nous sommes plutôt nordiques, allemands, anglais, *romantiques*. Nous rappelons plutôt le *Sturm und Drang* que la Renaissance⁵³.

À l'approche de la première guerre mondiale, ce discours changera et l'idéal cosmopolite laissera la place au déploiement du discours nationaliste, porté aussi bien par Henri Albert dans la rubrique « Lettres allemandes » que par les articles de Papini et Prezzolini dans les pages de *La Voce*. L'aube du xx^e siècle semble donc correspondre à un âge d'or des transferts culturels, à l'intérieur d'un réseau tissé par des revues qui, malgré leurs spécificités nationales et culturelles, dialoguent à partir de références et de valeurs communes.

Le *Mercurio de France*, *Leonardo* et *Hyperion*, malgré leurs différences de contenu, de diffusion et de longévité, semblent donc se rejoindre dans le principe de la revue moderniste. Leur modèle éditorial se fonde sur l'importance accordée au beau livre, sans pour autant négliger une dimension plus journalistique propre à rendre compte des évolutions les plus contemporaines de la littérature et de la culture. Par leurs objectifs communs, elles apparaissent comme des revues amies, inscrites dans un réseau européen de revues construit sur des références communes et sur un dialogue constant qui passe par la circulation des textes et des idées. Comme le montre l'analyse de ces trois cas, à l'intérieur d'un réseau évidemment beaucoup plus large, le réseau se tisse à partir de pôles géographiques qui émergent entre centre et périphérie, affichant leur modernité, et dont Paris, Florence et Munich représentent des points clés.

53 « Palle al balzo », *Leonardo*, vol. II, n° 1, mars 1904, p. 32 : « *Ora noi del Leonardo siamo completamente fuori della tradizione della razza, la quale non ha l'amore nè dell'idee generali, nè dell'analisi gnoséologica [...]. E ne siamo fuori anche quando facciamo del nazionalismo, perché l'esaltare la patria non è cosa molto italiana e neppur romana, ma ci viene oggi piuttosto sotto l'impulso dell'imperialismo straniero. Noi siamo infatti piuttosto nordici, tedeschi, inglesi, romantici. Ricordiamo piuttosto lo Sturm und Drang che il Rinascimento.* »

BIBLIOGRAPHIE

Sur *Hyperion*

NABBE Hildegard, « Zwischen Fin de Siècle und Expressionismus: Die Zeitschrift *Hyperion* (1908-1910) als ein Dokument elitärer Tendenzen » [« Entre fin-de-siècle et expressionisme: la revue *Hyperion* (1908-1910) comme document de tendances élitistes »], *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, n° 32, 1986, p. 126-143.

Sur *Leonardo*

La Cultura italiana del' 900 attraverso le riviste. I. « Leonardo », « Hermes », « Il Regno », dir. Delia Frigessi, Torino, Einaudi, 1960.

HERMETET Anne-Rachel, « Romantisme et bergsonisme dans la revue *Leonardo* (1903-1907) », *Romantisme*, n° 2, 2006, p. 67-78.

LIVI François, « Tra Firenze e Parigi: il *Leonardo* e la cultura francese », *La Rassegna della letteratura italiana*, série IX, n° 1, janvier-juin 2005, p. 45-58 ; trad. française: « Entre Florence et Paris: *Leonardo* et la culture française », dans *Italica. L'Italie littéraire de Dante à Eugenio Corti*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012, p. 295-298.

LUTI Giorgio, *Firenze corpo 8. Scrittori, riviste, editori del' 900*, Florence, Vallecchi, 1983.

SCHRAM-PIGHI Laura, *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini. Il « Leonardo », 1903-1907*, Bologna, Arnaldo Forni, 1982.

TAGLIENTI Maria, « Giovanni Papini attraverso le riviste letterarie del primo Novecento », *Riscontri* (Avellino), vol. XXVI, n° 2-3, 2004, p. 9-26.

Sur le *Mercure de France*

KALANTZIS Alexia, « The 'Little Magazine' as Publishing Success. *Le Scapin* (1885-1886), *La Pléiade* (1886-1890), the *Mercure de France* (1890-1965) », dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. III. Europe, 1880-1965*, dir. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker et Christian Weikop, Oxford, Oxford University Press, 2013, t. I, p. 60-75.

LESAGE Claire, *Le « Mercure de France » de 1890 à 1914*, thèse de l'École nationale des chartres (dactylographiée), 1985, 3 vol.

Le « Mercure de France ». Cent et un ans d'édition, dir. Marie-Françoise Quignard, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995.

« Le *Mercure de France* et la littérature en 1890 », dir. Louis Forestier, *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, janvier-février 1992 [n° spécial].

MORRISSON Mark S., « Myth of the Whole: Ford's *English Review*, the *Mercure de France* and Early British Modernism », *ELH*, vol. LXIII, n° 2, été 1996, p. 513-533.

DE JEUNES « RÊVEURS MÉRIDIONAUX » SOUS INFLUENCE.
CIRCULATION DES TEXTES ET DES IMAGES
DANS UN RÉSEAU DE REVUES :
HELIOS, ALMA ESPAÑOLA ET RENACIMIENTO
(MADRID, 1903-1907)

Elisa Grilli

La vie d'*Helios* fut courte ; elle traversa son époque comme un météore, bref mais éblouissant¹.

L'image de Donald Fogelquist illustre particulièrement l'importance d'une « petite revue » moderniste constituée autour d'un réseau de jeunes artistes, au cœur de trois revues sœurs, à Madrid. Leurs titres jouent le rôle de vitrine pour ces « iconoclastes² », réunis autour du projet collectif d'une renaissance (*Renacimiento*) littéraire et nationale (*Alma Española*), sous le signe de l'échange et d'une production intellectuelle enrichie par des influences symbolistes (*Helios*). Aborder les revues par le biais du parcours du groupe fondateur d'*Helios*, de son intrusion dans la revue *Alma Española* à la création de *Renacimiento*, révèle une tension entre élitisme intellectuel et diffusion artistique, emblématique des enjeux de la revue littéraire d'avant-garde. La constitution d'un réseau d'hommes et de revues sanctionne ici l'« entrée en lice » d'un groupe de « jeunes »³ qui se définit ainsi sur le mode générationnel⁴, faisant primer l'élan collectif pour un renouveau artistique tous azimuts, au nom de la beauté. Ce parcours s'accompagne d'un changement remarquable des modèles esthétiques et permet de penser la circulation des idées et des formes, des modèles littéraires et esthétiques, voire typographiques. Une étude

- 1 Donald Fogelquist, « *Helios*, voz de un renacimiento hispánico », dans *El Modernismo*, dir. Lily Litvak, Madrid, Taurus, 1975, p. 327-335. Sauf mention contraire, les traductions suivantes sont de notre fait.
- 2 Voir Juan Martínez Ruiz, « Somos iconoclastas », *Alma Española*, 2^e année, n° 10, 10 janvier 1904, p. 15-16.
- 3 « Génesis », *Helios*, 1^{re} année, n° 1, avril 1903, p. 3-4 : « entrar en lid ».
- 4 En témoignent les titres des revues de l'époque, tels *Juventud* (1901-1902), *Joventut* (1900-1906), *Gente Joven* (1904-1906), *Art Jove* (1905-1906) ou *Revista Nueva* (1899), etc.

35. Couverture d'*Helios* (Madrid), 2^e année, n° 14, mai 1904, coll. part.

réticulaire de ces objets à la matérialité parlante⁵ permettra ici une analyse des jeux d'échos et de résonances à l'œuvre dans et entre ces revues. L'image sera au cœur de cette réflexion, car, par les codes visuels et matériels qui circulent d'une revue à l'autre et par un subtil jeu de tissage de motifs ainsi qu'un véritable réseau de *correspondances*, elle contribue à renforcer la cohésion du groupe et devient, littéralement, la signature de ces « rêveurs méridionaux⁶ », une définition hybride, emblématique d'une esthétique originale nourrie d'influences étrangères.

Comme beaucoup d'autres à la fin du XIX^e siècle, un groupe de jeunes gens soudés par l'amitié et un but commun se lance dans la création d'une revue, *Helios*, à l'origine d'un élan régénérateur. María, la femme du directeur Gregorio Martínez Sierra, retrace la naissance de cette « aventure » revuiste, moyen privilégié pour fournir aux « jeunes » une possibilité de faire entendre leur voix :

Puisqu'il est si difficile, pensa-t-il, de faire admettre les travaux des jeunes dans les périodiques et les revues importantes afin de donner à leur nom la publicité indispensable qui leur permette d'être lus et compris, pourquoi ne pas devenir nous-mêmes nos propres porte-parole et crieurs [*voceros y pregoneros*], pourquoi ne pas publier notre propre revue et lancer dans la rue notre marchandise [*mercancía*]⁷?

Transformés en camelots par la nécessité, les artistes placent la revue sous le signe de la réclame, malgré le refus de toute compromission commerciale et de tout lucre affiché dans le discours liminaire du premier numéro d'*Helios*. La publication voit le jour en avril 1903 et cesse au quatorzième numéro, en mai 1904⁸. La couverture fait émerger le dieu grec Hélios qui conduit son char à toute vitesse à l'image du dynamisme du groupe (fig. 35). Le croquis, évoquant un fragment de frise ou une sculpture, est en fait celui d'un relief retrouvé à Troie en 1872 et dont la reproduction circulait dans des ouvrages et des revues d'archéologie. En l'occurrence, il s'agit de la reprise d'un dessin

5 Voir *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008.

6 « Al lector », *Renacimiento*, n° 1, mars 1907, p. 5 : « meridionales soñadores ».

7 María Martínez Sierra, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, México, Biografías Ganesa, 1953, p. 161.

8 Voir Patricia O'Riordan, « *Helios*, revista del modernismo (1903-1904) », *Abaco. Estudios sobre la literatura española*, n° 4, 1970, p. 57-150 ; María Pilar Celma Valero, *Literatura y Periodismo en las Revistas del fin de siglo. Estudio e Indices (1888-1907)*, Madrid, Ensayos Jucar, 1991, p. 87-95.

36. P. Sellier, « Hélios ou le Soleil sur son char (M métope du temple d'Athéna, à Ilion) », dans Victor Duruy, *Histoire des Grecs*, Paris, Hachette, t. 1, 1887, p. 27, BnF.

de Paul Sellier (fig. 36)⁹. La symbolique de la renaissance latine passe dans ce cas par l'antique, alors que le critique José Luis Cano y a vu la figure d'une déesse, ambiguïté sexuelle peut-être plus conforme aux goûts fin-de-siècle¹⁰. Ce dispositif, à travers le dessin, vaut programme pour une revue prônant l'alliance des arts et vantant la richesse de son contenu. Une publicité parue dans *Alma Española* (21 février 1904) annonce en effet un éclectisme déployé sur 132 pages (roman, poésie, théâtre, sculpture, musique, etc.). Le premier indice de l'existence d'un réseau de revues s'opère donc par le biais de l'image et de l'encart publicitaire, au moment où l'intervention des collaborateurs d'*Helios* se fait sentir dans la revue consœur.

La qualité de la revue est jugée à plusieurs reprises sur des critères matériels, témoignant de l'intérêt croissant des avant-gardes pour la typographie. À partir du onzième numéro, en février 1904, la revue est imprimée par la très sérieuse Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, sur un « *papel*

⁹ Il s'agit d'une métope représentant Hélios sortant de la mer, découverte au temple d'Athéna à Troie en 1872, datée du IV^e siècle av. J.-C. et conservée au Pergamon Museum de Berlin. La particularité des rayons de la couronne-soleil qui dépassent de la ligne supérieure semble provenir de la gravure de P. Sellier reproduite notamment dans Victor Duruy, *Histoire des Grecs*, Paris, Hachette, 1887, t. 1, p. 27.

¹⁰ José Luis Cano, « Juan Ramón Jiménez y la revista *Helios* », *Clavileño*, vol. VII, n^o 42, 1956, p. 28-34.

fabricado especialmente para Helios ». Dès le premier numéro, Edmundo Abel, chargé de la rubrique « De Arte », dresse le constat d'un écart entre l'idéal artistique et les moyens limités :

En rêvant à cette Revue, nous l'avons rêvée *artistique*, et nous aurions souhaité qu'elle accueille et renferme en son sein, de même que la manifestation littéraire, les manifestations plastiques de la beauté. Mais il s'avère que le fait de montrer graphiquement ce qu'est l'art est une charge trop coûteuse et impossible pour une entreprise comme la nôtre, non pas d'hommes riches, mais d'artistes. [...] C'est, pour l'heure, au-dessus de nos moyens. [...] Tout arrivera, cependant : espérons-le, du moins¹¹.

Pensée dès le début comme s'inscrivant dans un réseau, la revue tend à dépasser son propre cadre, car Edmundo Abel conclut sur le souhait que tôt ou tard, « dans une revue sœur », l'union fraternelle des arts sera possible. Le désir de reconnaissance nécessite un effort pour trouver un moyen de diffusion efficace et un compromis afin d'attirer l'attention du public. C'est une des raisons de l'intervention du groupe d'*Helios* dans *Alma Española*, fière de ses moyens de reproduction modernes par la « *prensa moderna alemana* » [« presse moderne allemande »] et plus largement diffusée¹².

ALMA ESPAÑOLA HYBRIDE ET MÉTAMORPHOSÉE

Placée sous le signe de l'actualité, adoptant le grand format du journal (douze, puis seize pages), *Alma Española* ne présente pas les mêmes codes typographiques ni les mêmes préoccupations esthétiques qu'*Helios*. Modernisation et vulgarisation sont les mots d'ordre de la publication, en accord avec les goûts du public. Les jeunes modernistes d'*Helios* en prennent la direction pour les numéros 14 à 20, de février à mars 1904, c'est-à-dire un mois et demi environ avant la disparition de leur propre revue.

La publication se métamorphose alors remarquablement, avec un changement d'imprimeur et un nouveau sous-titre : « Revue illustrée de type complètement original. Unique en son genre en langue castillane, avec de bonnes et très

11 Edmundo Abel, « De Arte », *Helios*, n° 1, avril 1903, p. 99 : « *Al soñar la Revista, la soñamos de arte, y habiéramos deseado que en ella, tanto como la manifestación literaria, hallasen hogar y palenque las manifestaciones plásticas de la belleza. Pero he aquí que el mostrar gráficamente lo que el arte es, resulta empeño por costoso, imposible para una empresa como la nuestra, no de ricos, sino de artistas. [...] Es por hoy superior á nuestros medios. [...] Todo llegará, sin embargo : esperémoslo cuando menos.* »

12 Voir *Alma Española* [Madrid, 23 numéros ; novembre 1903-avril 1904], introduction, index et notes de Patricia O'Riordan, reprint, Madrid, Turner, 1978, p. I-XIV. À titre de comparaison, le prix d'*Alma Española* est de 10 centimes de pesetas, celui d'*Helios* de 1,50 pesetas.

37. Bandeau de la page de titre d'*Alma Española* (Madrid),
2^e année, n^o 19, 20 mars 1904, coll. part.

222

abondantes lectures. Tirage du présent numéro : 60 000 exemplaires¹³ ». Le contenu littéraire augmente, le sommaire répartit la création entre « Textos » et « Grabados » et s'enrichit des rubriques « Los Libros » et « Visto y leído », sorte de revue des revues, importées du modèle d'*Helios*. G. Martínez Sierra, le directeur des deux revues, est à la critique théâtrale, et apparaissent au sommaire Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala et Antonio Machado. Cette nouvelle période commence avec la publication en pleine page des « Cantos de vida y esperanza » de Rubén Darío¹⁴, à la demande de José Martínez Ruiz, dit Azorín, qui passe ainsi le flambeau aux jeunes d'*Helios*¹⁵. Les nouvelles couvertures sont reconnaissables au graphisme et aux banderoles Art Nouveau qui remplacent le drapeau national et offrent des variations autour du lion, emblème de la revue et de l'Espagne (fig. 37). Dans le numéro 19, la symbolique est explicitée par un jeu de correspondance visuel, une variation graphique en noir et blanc : le dessin sert d'arrière-plan au titre de la revue en lettres blanches¹⁶. Dans le n^o 20, qui s'ouvre sur un article d'Edmundo Abel, l'allégorie de l'Espagne exhibe

13 *Alma Española*, 2^e année, n^o 17, 6 mars 1904, couverture : « Revista ilustrada de tipo completamente original – Única de su género en idioma castellano, con buena y abundantísima lectura – Tirada del presente número : 60.000 ejemplares ».

14 Rubén Darío, « Cantos de vida y esperanza », *Alma Española*, 2^e année, n^o 14, 7 février 1904, p. 7.

15 Voir la lettre de José Martínez Ruiz à Rubén Darío, 10 janvier 1904, dans Dictino Alvarez Hernandez, *Cartas de Rubén Darío. Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles*, Madrid, Taurus, 1963, p. 150.

16 Les jeunes arrivants profitent en fait habilement de la panne provisoire de la presse mécanique, victime d'un trop fort tirage, ce qui ne permet plus d'imprimer le drapeau national en couleurs, comme l'annonce le journal *El Liberal*, 3 mars 1904, p. 3.

38. Bandeau de la page de titre d'*Alma Española* (Madrid),
2^e année, n^o 20, 27 mars 1904, coll. part.

victorieusement une couronne de lauriers et un carton de gravures, alors que le lion devient un motif d'armoiries (fig. 38).

Alma Española ne vivra pas assez longtemps, avec cette équipe à sa tête, pour trouver une nouvelle forme de vulgarisation qui lui corresponde, à l'image du changement de contenu et des couvertures. Elle n'en est pas moins exemplaire de la porosité des frontières avec la grande presse, ainsi que de la plasticité de ce type de publication et de son caractère expérimental, avant que le groupe ne se reforme quelques années plus tard dans une autre revue.

VERS UNE ESTHÉTIQUE DU RÉSEAU

*Renacimiento*¹⁷ apparaît en mars 1907 et s'achève à la fin de la même année, pour dix numéros au total, avant de fusionner avec *La Lectura*. Cette revue mensuelle, éditée avec soin, ne comporte pas d'illustrations, mais offre le même type de rubrique et la même richesse qu'*Helios*, tout en s'appuyant sur une maison d'édition (Biblioteca Renacimiento). Sur la couverture sobre, le nom du directeur Gregorio Martínez Sierra chapeaute celui des collaborateurs. Le seul absent du groupe fondateur d'*Helios* semble être Ramón Pérez de Ayala, mais en fait, la continuité n'est qu'apparente et la part active des anciens collaborateurs se réduit au profit de l'apparition de « nouveaux » jeunes. La plupart de leurs signatures se trouve essentiellement dans la rubrique « Opiniones », sorte de

17 Voir M. P. Celma Valero, *Literatura y Periodismo en las Revistas del fin de siglo*, op. cit., p. 108-113, et Inmaculada Rodríguez Moranta, *La Revista « Renacimiento » (1907). Una contribución al programa ético y estético del modernismo hispánico*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012.

revue des revues composée d'une compilation de commentaires publiés dans *La Lectura, Vida Nueva*, et d'autres revues¹⁸.

Cependant, l'analyse réticulaire permet de dégager ce que nous pourrions appeler une esthétique du réseau, caractérisée par la création d'une écriture polyphonique. Dans le discours programmatique « Génesis », la rédaction formule en effet ce souhait :

Nos voix diront, si elles les trouvent, les rythmes majestueux qui rythment
– muses éternelles – les âmes immortelles et l'immortelle nature¹⁹.

La valeur performative de cet extrait repose sur le caractère particulièrement évocateur de la répétition, avec le polyptote et le chiasme. De même, l'écriture à plusieurs plumes du « Glosario » de *Renacimiento*, sur le modèle de celui d'*Helios*, offre, sous l'anonymat d'une signature collective, un espace de création commun, fécond et nouveau, qui donne son identité à la revue. Ainsi, selon Andrés González-Blanco :

Dans le *Glossaire*, José Francés et Emiliano Ramírez Ángel ont tissé des prodiges d'orfèverie littéraire et de chanson sentimentale. Parfois, Martínez Sierra y apporte sa note douce, ainsi qu'Antonio Machado [...]. On a créé une nouvelle forme d'étude critique : l'étude faite de la collaboration de deux ou trois auteurs²⁰.

Diverses métaphores illustrent cet idéal poétique de fusion des arts et de *correspondances*, à l'origine d'*Helios*, comme une entrée dans les mondes des « merveilles » annoncée dans le manifeste « Al Lector » de *Renacimiento*²¹. Aussi la circulation des hommes d'une revue à l'autre rend-t-elle effective celle des formes et des idées, qu'il a fallu défendre et faire entendre.

18 Voir M. P. Celma Valero, *Literatura y Periodismo en las Revistas del fin de siglo*, op. cit., p. 108. À part des poèmes de Juan Ramón Jiménez et de Pedro González-Blanco, nous ne trouvons en effet qu'une brève critique de J. R. Jiménez sur *La Casa de la primavera* de G. Martínez Sierra, dans le n° 10, et une autre de Pedro González-Blanco sur *Enfermedades sociales* de Miguel Ugarte dans le n° 4, toutes deux dans la rubrique « Los Libros ».

19 « Génesis », *Helios*, 1^{re} année, n° 1, avril 1903, p. 3-4 : « Nuestras voces dirán como acierten, los ritmos mayestáticos que ritman – musas perdurables –, el alma inmortal y la inmortal naturaleza. » Le texte est signé par P. González-Blanco, J. R. Jiménez, G. M. Sierra, Carlos Navarro Lamarca et R. Pérez de Ayala.

20 Andrés González-Blanco, « Movimiento literario reciente », *Nuestro Tiempo*, n° 108, 1907, p. 333 : « En su Glosario tejen prodigios de orfebrería literaria y de canción sentimental José Francés y Emiliano Ramírez Ángel. Algunas veces pone Martínez Sierra su nota suave y Antonio Machado [...]. Ha creado una nueva forma de estudio crítico: el estudio hecho en colaboración por dos o tres autores. »

21 « Al Lector », *Renacimiento*, art. cit.

DES JEUNES SOUS INFLUENCE ?

Alma Española offre un lieu de débats virulents entre les détracteurs des jeunes « *afrancesados* » / « partisans des Français » ou encore des « cocottes parisiennes »²² et leurs partisans, tels G. Martínez Sierra ou J. Martínez Ruiz, appelant à un « *renacimiento futuro* »²³, qui se joue sur le terrain du cosmopolitisme et de la modernité :

Il y en a qui accusent les jeunes de se placer sous l'influence des figures de frontières éloignées. Il est bon de connaître un peu de tout. [...] Grâce à leur soif de s'informer de tout, les modes littéraires d'Europe qu'en un autre temps, pas si éloigné, nous suivions tant bien que mal avec un demi-siècle de retard, arrivent ici très fraîches, par *retour du courrier*, comme on dit²⁴.

Les rédacteurs de *Renacimiento*, en se définissant comme des « rêveurs méridionaux », soulignent leur caractère hybride, au nom de l'éclectisme et d'une beauté divinisée. En effet, la métaphore vestimentaire du « patron », reprise de la « Génésis » d'*Helios* et greffée sur celle du *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle pour vêtir la revue madrilène d'une jeunesse triomphante, met en lumière le transfert culturel²⁵.

L'intérêt porté à la littérature étrangère s'exprime notamment à travers la revue des revues « *Notas de algunas revistas* » où apparaissent, entre autres, *L'Ermitage*, *La Plume*, *La Renaissance latine*, *La Rassegna internazionale*, etc. Dans *Renacimiento*, les « opinions » et recensions parues dans divers périodiques complètent la présentation des auteurs, tout en les inscrivant dans un réseau de revues, témoignage d'une correspondance esthétique et éthique au-delà des frontières. La mise en commun de goûts et de valeurs est également assurée par la traduction et la reproduction d'œuvres. Dans la section « *Los libros* » du premier numéro d'*Helios*, Pedro González-Blanco offre par exemple un panorama de la littérature mondiale. La critique devient un creuset des langues, avec des citations en français, sous le signe de l'hétérogénéité et de l'hybridé d'un

22 Voir, par exemple, Claudio Frollo, « La juventud actual », *Alma Española*, 1^{re} année, n° 5, 6 décembre 1903, p. 7-8, ou Fray Candil, « Desde mi celda », *Alma Española*, 2^e année, n° 11, 17 janvier 1904, p. 12-13.

23 G. Martínez Sierra, « Nueva generación », *Alma Española*, 2^e année, n° 9, 3 janvier 1904, p. 15. José Martínez Ruiz, « Somos iconoclastas », art. cit., p. 15-16.

24 G. Martínez Sierra, « De la juventud », *Alma Española*, 2^e année, n° 14, 7 février 1904, p. 10-11 : « Hay quien tacha a los jóvenes de acomodarse á figurines de fronteras allá. Bien está conocer un poquito de todo. [...] Gracias á su afán de enterarse de todo, los modos literarios de Europa que en otro tiempo, y non muy remoto, seguíamos bien ó mal con medio siglo de retraso, llegan aquí fresquitas, como quien dice á vuelta de correo. »

25 « Al Lector », *Renacimiento*, art. cit.

jeune satire²⁶. À partir du n° 7, un pont est lancé au-dessus de l'Atlantique, avec les « Letras de America », reprises par les « Letras extranjerias » de *Renacimiento*, et le dialogue se noue aussi avec la Catalogne. La réception des auteurs s'enrichit alors de la mise en perspective des points de vue. Le cas de Charles Baudelaire a déjà été pertinemment étudié par Glyn Hambrook²⁷. Dans le numéro douze d'*Helios*, Viriato Díaz-Pérez offre une réflexion sur la traduction du *Corbeau* d'Edgar Allan Poe, emblématique d'un éclectisme universel et d'une avant-garde encore embryonnaire :

Dans ce poème [...] ont bu des poètes qui sont aujourd'hui universels. [...] Ainsi dans l'œuvre de Poe pourraient se trouver en germe toutes les tendances de ce que l'on pourrait appeler un art du vingtième siècle. [...] Je crois que dans ces règles pourraient se rejoindre Mallarmé et Verlaine, [...] Maeterlinck et Nietzsche... tous ceux qui, en somme, sont ou furent savamment révolutionnaires dans la modernité²⁸.

226

L'article, en mêlant deux modèles textuels, fait aussi bien office de critique que de préface à la propre traduction du *Corbeau* par ce médiateur, publiée dans le numéro suivant. En ce qui concerne Maurice Maeterlinck, dans le n° 18 d'*Alma Española*, Antonio Zozaya le prend comme exemple d'une littérature décadente sans perspective, tandis que Gregorio Martínez Sierra, quelques pages plus loin, propose un extrait de *Pelléas et Mélisande*, sous le titre « Actualité littéraire »²⁹, et que Rafael Urbano traduit *Les Aveugles* [*Los Ciegos*] en 1907 (*Renacimiento*, n° 7). L'influence symboliste est en effet le fer de lance de la stratégie moderniste de rénovation des idées et des formes d'expression, selon Manuel Ugarte³⁰. Or le transfert s'opère aussi bien sur le plan textuel qu'iconographique et prend tout son sens en s'inscrivant dans un réseau de revues dont la plasticité se prête particulièrement à ces transpositions. En effet, il est significatif que la

26 Pedro González-Blanco, « *Vus du dehors* – por Max Nordau », *Helios*, 1^{re} année, n°1, avril 1903, p. 119 ; l'article s'achève ainsi : « *tal un joven sátiro persiguiendo á las ninfas* » [« tel un jeune satyre poursuivant les nymphes »].

27 Glyn Hambrook, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue modernista *Helios* 1903-1904 », *Revue de littérature comparée*, n° 2, avril-juin 2000, p. 175-188.

28 Viriato Díaz-Pérez, « Notas y ensayos de una traducción de *El Cuervo* de Edgar Poe », *Helios*, 2^e année, n° 12, mars 1904, p. 349 : « *En este poema [...] han bebido poetas que hoy son universales. [...] Así en la obra de Poe podrían encontrarse en germen todas las tendencias del que pudiera denominarse arte ventisecular. [...] Yo creo que en estos cánones pudieran estrecharse Mallarmé y Verlaine, [...] Maeterlinck y Nietzsche... todos los que en suma son ó fueron sabiamente revolucionarios en lo moderno.* »

29 Antonio Zozaya, « Lirismos », *Alma Española*, 2^e année, n° 18, 13 mars 1904, p. 4-5. G. Martínez Sierra, « Actualidad literaria: Mauricio Maeterlinck », *ibid.*, p. 7-8. Illustration signée F[élix] V[allotton].

30 Voir Francisco Javier Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Ediciones universitarias de Salamanca, 1982, p. 92.

traduction de Martínez Sierra soit ornée du « masque » de Maeterlinck par Félix Vallotton, alors qu'*Helios* avait proposé l'année précédente le « masque » d'Albert Samain³¹.

L'ÉCLAT LUNAIRE D'*HELIOS*

L'esthétique originale des « rêveurs méridionaux » est cristallisée par la synthèse de deux motifs, la lune et le soleil, symboliques de deux attitudes (mélancolie et enthousiasme), de deux latitudes (le Nord et le Sud), et exemplaires de la stratégie d'acclimatation mise en jeu lors des transferts culturels.

À travers le rapport de Juan Ramón Jiménez à Paul Verlaine se dessine l'intérêt porté par les jeunes artistes espagnols à l'esthétique symboliste et la fusion possible entre art et critique, autour de l'imaginaire lunaire³². Le titre « Pablo Verlaine y su novia la luna » [« Paul Verlaine et sa fiancée la lune »] crée une correspondance entre artistes, et entre critique et création :

Cette douce et triste lune, cette lune faite de larmes, qui a souhaité s'approcher de notre monde pour éclairer la pénombre des âmes des poètes ; la lune divine [...] brilla comme une auréole mystique autour du crâne jaune et dégarni, tel celui d'un saint, du pauvre Paul Verlaine³³.

Le constat cède la place à un dialogue à trois voix, avec une référence au poème-hommage de Rubén Darío à Verlaine, et s'achève sur une note poétique du critique-poète J. R. Jiménez brochant sur le motif verlainien sensuellement personnifié, motif dont la récurrence dans une revue sous l'égide du dieu grec Hélios peut surprendre³⁴. Or Darío sait aussi être le poète solaire qui, dans le recueil *Cantos de Vida y Esperanza*, inclut le poème « Helios ». L'extrait publié par *Alma española* suggère une atmosphère symboliste, grâce à l'évocation d'un

31 Voir Félix Vallotton, « Masque » d'A. Samain en tête de l'article de P. González-Blanco, « Alberto Samain », *Helios*, 1^{re} année, n° 5, août 1903, p. 64. Voir Remy de Gourmont, *Le Livre des masques. Portraits symbolistes*, [portraits dessinés par F. Vallotton], Paris, Société du Mercure de France, 1896.

32 On compte vingt-neuf allusions à Verlaine dans *Helios*, notamment dans le n° 3 (p. 349-350), avec une « traduction libre » par J. R. Jiménez de quatre poèmes, dont le « Clair de lune » des *Fêtes galantes*. De même, dans le n° 7 de *Renacimiento*, sont traduits des extraits des *Poèmes saturniens* et des *Romances sans paroles*. La traduction pourrait être celle de María Martínez Sierra.

33 J. R. Jiménez, « Pablo Verlaine y su novia la luna », *Helios*, 1^{re} année, n° 7, octobre 1903, p. 301 : « Esa dulce y triste luna, esa luna echa de lágrimas, que ha querido acercarse á nuestro mundo para alumbrar la penumbra del alma á los poetas; la luna divina [...] brilló como una aureola mística sobre la calva amarilla de santo del pobre Pablo Verlaine. »

34 Afin de préciser le rôle d'une femme qui a préféré rester dans l'ombre de son mari, signalons que dans ses mémoires, María Martínez Sierra indique avoir choisi ce titre en raison de son amour passionné de la lumière et de son goût pour la mythologie grecque. Voir *Gregorio y yo*, *op. cit.*, p. 162-163.

« jardin de rêve, plein de roses et de cygnes nonchalants », scène « cosmopolite » où sont convoqués Victor Hugo et « l'ambigu Verlaine »³⁵. Cette recherche d'un idéal perdu débouche sur une espérance, valorisée grâce à l'oxymore « le crépuscule bleu ciel³⁶ », qui trouve un écho dans le « Jardín galante » de J. R. Jiménez, rêverie vague et nostalgique, un soir de fête, sur fond de clair de lune et musique de violons³⁷. Ce rayon de lune baigne les premières pages d'*Helios*, avec une forte cohérence thématique et poétique : au jardin du cloître éclairé par la lune triste de la « *aldea lejana* » [« hameau lointain »] de Ramón Pérez de Ayala correspondent le « *jardín* » et la lune des « *arias tristes* » de J. R. Jiménez, puis le « *jardín en la villa de Imperia* » et la tristesse de la protagoniste Donina, dans la « nouvelle scénique » de Jacinto Benavente³⁸. D'une revue à l'autre, le motif se répand dans *Renacimiento*, notamment avec la série « *Serenata triste a la luna de Francia* »³⁹.

228

Cependant, sur ce fond de mélancolie et de monotonie, viennent éclater des touches de couleurs vives, avec le poème en prose « Peregrino » de Gregorio Martínez Sierra qui baigne dans la lumière du soleil matinal, suivi de l'essai d'Emilio Sala sur la couleur⁴⁰. De même, le poème « Luz » d'Antonio Machado, dédié à Miguel de Unamuno, semble être une réponse par revues interposées à la lettre ouverte de son ami, publiée dans le numéro cinq d'*Helios*, sous le titre « *Vida y Arte* »⁴¹. La synthèse de ces deux motifs qui définissent les « rêveurs méridionaux » s'opère alors dans l'article de J. R. Jiménez, consacré à « la lumière du soir » en hommage au peintre Joaquín Sorolla et à son tableau *Sol de la tarde*⁴². À travers une tentative originale de faire dialoguer tableau, texte et vie, J. R. Jiménez livre au lecteur ses impressions et tente de rivaliser avec la peinture, par l'évocation d'une œuvre qui s'anime : « Le tableau est là,

35 R. Darío, « Cantos de vida y esperanza », art. cit., p. 7 : « *mi jardín de sueño /lleno de rosas y de cisnes vagos* » ; « *audaz, cosmopolita ; con Hugo el fuerte y con Verlaine ambiguo* ».

36 L'expression « *El crepúsculo azul* » arrive après l'opposition entre crépuscule et aurore. Ce « crépuscule bleu ciel [ou bleu clair] » exprime une idée de clarté et de brillance. La citation finale de R. Darío fait écho au poème de Víctor Hugo « La Caravane » dans *Les Châtiments*.

37 J. R. Jiménez, « Jardín galante », *Alma Española*, 2^e année, n° 16, 21 février 1904, p. 10 : « ... yo soñaba... y ya moría /la luna triste y de oro... [...] /Sólo, á la luna, un violín /lloraba sus estribillos /en la fiesta del jardín. » [« ... je rêvais... et déjà mourait / la lune triste et faite d'or... [...] / Seul, sous la lune, un violon / pleurait ses refrains / lors de la fête du jardin. »]

38 Voir dans le n° 1 d'*Helios* : R. Pérez de Ayala, « La aldea lejana », p. 5 - 14 ; J. R. Jiménez, « *Arias tristes* », p. 15 - 20 ; J. Benavente, « La noche del sábado – novela escénica », p. 21-34.

39 J. R. Jiménez, « *Serenata triste a la luna de Francia* », *Renacimiento*, n° 5, 1907, p. 13-18.

40 G. M. Sierra, « Peregrino – poema en prosa », *Helios*, 1^{re} année, n° 1, avril 1903, p. 35-40 : « *yo vi aquella mañana cómo se alzó la niebla cuando vino el sol* » [« je vis ce matin-là comment se leva le brouillard quand apparut le soleil »].

41 Antonio Machado, « Luz », *Alma Española*, 2^e année, n° 16, 21 février 1904, p. 14. La dédicace souligne son admiration et sa gratitude à l'égard d'Unamuno : « *en prueba de mi admiración y de mi gratitud* ». M. de Unamuno, « *Vida y arte* », *Helios*, 1^{re} année, n° 5, août 1903, p. 46-50.

42 Voir *Alma Española*, 2^e année, n° 18, 13 mars 1904, couverture : « *Apunte para su último cuadro Sol de la tarde* ».

empli de soleil, empli de bruit et d'écume. On dirait un rêve. [...] Soudain, une lumière se met à briller⁴³. » L'image, aussi bien métaphorique que picturale, joue donc ici un rôle primordial, créant un faisceau de résonances et d'échos quand le texte se fait image. L'image à son tour gagnera en autonomie et finira par acquérir le statut de signature.

TYPOGRAPHIE, IMAGE ET IDENTITÉ

Objet matériel avant que d'être un véhicule conceptuel, la revue fait signe et sens par sa disposition typographique, témoignage précieux de la circulation des formes et des images. Tandis qu'*Helios* se modèle sur le *Mercur de France*, *Renacimiento* s'habille de la sobriété de *Vers et Prose*⁴⁴. Si l'identité de la revue se donne à lire dans les textes programmatiques, elle passe aussi par la disposition typographique des noms des collaborateurs, signataires de « Génesis » et assure ainsi un lien subtil entre *Helios* et *Renacimiento*. La couverture de cette dernière présente en effet le nom des collaborateurs dans un losange, par ordre alphabétique pour chaque tome. Le dispositif rappelle celui d'*Helios*, avec la répartition en crénelage du nom des collaborateurs. La disposition typographique renforce ici visuellement la cohésion du groupe rédactionnel. C'est dans ce sens que peut être lue la deuxième adresse au lecteur d'*Helios* (dans le n° 10) : les noms y sont cette fois disposés à la suite du discours, séparés par des tirets, comme s'ils faisaient corps avec le texte qui réaffirme l'identité de la revue. Or la mise en page en est remarquable : le titre de la revue *Helios* réapparaît cinq fois – autant que les cinq collaborateurs – et est disposé là encore en escalier, créant ainsi une équivalence visuelle entre le groupe et le média qui le représente. L'entrelacement du nom du groupe en majuscules et du texte rappelle littéralement un *code* visuel, voire un monogramme, comme en témoigne la femme du directeur : « [Le Glossaire] dans lequel nous écrivions tous et que nous signions HELIOS, symbole et chiffre de notre effort commun⁴⁵. » De même, le chiasme accentué par la distinction typographique entre l'italique et les majuscules, souligne l'écart esthétique entre deux revues pourtant appelées à fusionner :

43 J. R. Jiménez, « *Sol de la tarde* (pensando en el último cuadro de Joaquín Sorolla) », *Alma Española*, 2^e année, n° 18, 13 mars 1904, p. 2-3 : « *El cuadro está ahí, lleno de sol, lleno de rumor y de espuma. Parece un sueño. [...] De pronto brilla una luz.* »

44 Voir la lettre de J. R. Jiménez à Rubén Darío publiée par Alberto Ghirardo, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1945, p. 14-15. Il est en outre amusant de remarquer qu'un lien involontaire se tisse entre les deux revues madrilènes par le nom d'un caractère typographique : celui utilisé à l'origine dans *Alma Española* s'appelait « Helios ». Sur *Vers et Prose*, voir la contribution de Claire Popineau, ici même, p. 399-416.

45 María Martínez Sierra, *Gustavo y yo*, op. cit., p. 163 : « *[El Glosario] que escribíamos todos y que se firmaba con HELIOS, símbolo y cifra de nuestro afán común.* »

Que les fidèles de *La Lectura* n'aient pas peur du sérieux épuré, ni ceux de RENACIMIENTO de la modernité exquise de ses revues respectives. Il y a du papier et de l'esprit⁴⁶.

L'image, création à part entière, peut aussi fonctionner comme la signature d'un auteur, quand elle n'est pas directement le dessin d'un poète, tel J. R. Jiménez⁴⁷. L'exemple le plus éloquent en est la vignette qui ouvre le texte de Pedro González-Blanco dans le premier numéro d'*Helios* et clôt son article sur Jacinto Benavente, là où on s'attendrait à voir apparaître son nom. Tout indique que l'image devient la marque de reconnaissance de l'auteur, mais peut aussi devenir le signe, ou plutôt la signature, d'une création commune⁴⁸.

230

Enfin, la fusion des stratégies critiques et poétiques trouve un dernier écho, subtil, grâce à la vignette de la « Crónica »⁴⁹, véritable mise en abyme des rubriques bibliographiques et *cœur* de la revue où dialoguent prose poétique et image. Une femme, d'inspiration préraphaélite, vêtue d'une robe bouffante aux motifs végétaux, entourée de voiles et de volutes se prolongeant dans les vagues stylisées à gauche, tient une plume et une feuille blanche⁵⁰. Les lettres qui chevauchent le dessin donnent alors l'impression de sortir de cette page blanche, comme si la jeune femme était une allégorie de la chronique attendant l'inspiration. L'image acquiert ici un pouvoir de projection symbolique et donne son sens au texte placé en dessous, en orientant ainsi la lecture. En effet, le « Glosario del mes » commence par le démonstratif « *este* » comme pour désigner le « *cuaderno en blanco* » que tient la jeune fille et qui est à présent devenu « *el libro de memorias de la redacción* » [« le livre des mémoires de la rédaction »], signé collectivement « *Helios* »⁵¹.

46 « Lector », *Renacimiento*, n° 10, décembre 1907, p. 41 : « *No teman los fieles de La Lectura por la seriedad castiza, ni los de RENACIMIENTO por la exquisita modernidad de sus respectivas revistas; papel y espíritu hay.* »

47 Le seul dessin identifié par Patricia O'Riordan (art. cit., *Abaco*, p. 63) est celui de J. R. Jiménez pour « Los rincones plácidos », *Helios*, 1^{re} année, n° 6, septembre 1903, p. 162.

48 Voir la vignette et le cul-de-lampe dans *Helios*, 1^{re} année, n° 1, avril 1903, p. 46, et n° 2, mai 1903, p. 137.

49 « Crónica », *Helios*, 1^{re} année, n° 1, avril 1903, p. 92. Après plusieurs pistes infructueuses, nous n'avons pas trouvé d'informations sur le dessinateur, dont on déchiffre mal la signature : E. Vicen [?].

50 Voir Biblioteca virtual de prensa historica, <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=6115#infoejemplares>. Les ornements du cadre semblent inspirés par les décors typographiques de George Auriol pour la fonderie Peignot (merci à Hélène Védrine pour cette remarque).

51 C'est l'espace de la revue où apparaissent les émotions et les humeurs de la rédaction, exprimées de manière spontanée, presque impressionniste, et, selon M. P. Celma Valero, il s'agit de « microcosmes » qui reflètent le monde intérieur des auteurs et fonctionnent comme des manifestes esthétiques et idéologiques modernistes. Voir M. Pilar Celma Valero, « Los glosarios de *Helios*, microcosmos estético e ideológico modernista », *Anales de la literatura contemporánea*, n° 15, 1990, p. 235-252. Voir également Antonio Sanchez Trigueros, « Juan Ramón Jiménez en el "Glosario" de *Helios* », *Insula*, n° 403, 1980, p. 1-10.

L'affirmation est répétée à la fin du paragraphe et l'écho renvoie, telle une arabesque Art Nouveau, au microcosme créé par une image à la valeur poétique très forte. Ce parallélisme entre la feuille blanche (à la fois du dessin et du texte) et la « *crónica* » invite à lire l'image comme un langage à part entière, fort suggestif. C'est, ici, l'esthétique d'un groupe (qui signe en tant que tel) et d'un réseau qui se constitue à travers un code visuel performatif. L'effet de mise en abyme renforce donc le métadiscours des rédacteurs à propos du rôle et de la conception de cette rubrique, des revues qu'ils fondent ou investissent en général, pour trouver un *écho* auprès du public.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Alma Española (Madrid), n° 1, novembre 1903-n° 23, avril 1904. Reprint : *Alma Española*, intr., index et notes de Patricia O'Riordan, Madrid, Ediciones Turner, 1978.

Helios (Madrid, Ambrosio Pérez y Compañía, Impresores, C. Pizarro, 16), n° 1, avril 1903-n° 14, mai 1904.

Renacimiento (Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Infantas, 42), n° 1, mars 1907-n° 10, décembre 1907.

Sources secondaires

ALVAREZ HERNANDEZ Dictino, *Cartas de Rubén Darío. Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles*, Madrid, Taurus, 1963.

BLASCO PASCUAL Francisco Javier, *Poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Ediciones universitarias de Salamanca, 1981.

CANO José Luis, « Juan Ramón Jiménez y la revista *Helios* », *Clavileño*, vol. VII, n° 42, 1956, p. 28-34.

CELMA VALERO María Pilar, « Los glosarios de *Helios*, microcosmos estético e ideológico modernista », *Anales de la literatura contemporánea*, n° 15, 1990, p. 235-252.

—, *Literatura y Periodismo en las Revistas del fin de Siglo. Estudio e Índices (1888-1907)*, Madrid, Ensayos Jucar, 1991.

FOGELQUIST Donald, « *Helios*, voz de un renacimiento hispánico », dans *El Modernismo*, dir. Lily Litvak, Madrid, Taurus, 1975, p. 327-335.

GHIRALDO Alberto, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1945.

HAMBROOK Glyn, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue moderniste *Helios*, 1903-1904 », *Revue de littérature comparée*, n° 2, avril-juin 2000, p. 175-188.

MARTÍNEZ SIERRA María, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, México, Biografías Gadesa, 1953.

O'RIORDAN Patricia, « *Helios*, revista del modernismo », *Abaco. Estudios sobre literatura española*, n° 4, 1973, p. 57-150.

—, « Introducción » à « *Alma Española* », *Madrid (23 números). Noviembre 1903-Abril 1904*, Madrid, Ediciones Turner, 1978, p. VII-XXVI.

RODRÍGUEZ MORANTA Inmaculada, *La Revista « Renacimiento » (1907). Una contribución al programa ético y estético del modernismo hispánico*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012.

—, « Liras y lanzas: los caminos cruzados de *Helios* y *Alma Española* », dans *Tradición e interculturalidad. Las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX-XX)*, dir. Dolores Thion, Luis Beltrán et Marisa Sotelo, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, p. 201-211.

SANCHEZ TRIGUEROS Antonio, « Juan Ramón Jiménez en el “Glosario” de *Helios* », *Insula*, n° 403, 1980, p. 1-10.

TORRE Guillermo de, « La generación española de 1898 en las revistas del tiempo », *Nosotros*, n° 67, 1941, p. 3-38.

ENTRE BRUXELLES ET PARIS, DEUX REVUES ET UN RÉSEAU :
LE SPECTATEUR CATHOLIQUE (1897-1900) D'EDMOND DE BRUYN
ET *L'OCCIDENT* (1901-1914) D'ADRIEN MITHOUARD¹

Vincent Gogibu

LE SPECTATEUR CATHOLIQUE

Le Spectateur catholique s'inscrit dans la lignée des revues artistiques des années 1890-1900, animé comme elles de la volonté de représenter les courants esthétiques de l'époque selon des procédés très aboutis de typographie et d'estampe. Cette revue franco-belge est « moderne » et luxueuse dans sa conception, quoique sobre dans son aspect. Moderne, car elle attache un rôle essentiel à la mise en page, préoccupation notoire de l'époque, confirmée à la fois par *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé et par le renouveau de l'estampe dans les périodiques, qui inaugure une « ère nouvelle [...] dans le domaine de l'illustration² ». Luxueuse, car imprimée sur papier fort avec un soin très net porté à la typographie et aux images. L'époque connaît une prise de conscience importante, voire un bouleversement. C'est en 1896³ que se synthétisent réactions et volontés des artisans du livre qui rejettent les techniques dénaturant l'édition au profit d'un art et d'un savoir-faire que les procédés tendent à faire disparaître. Ces exigences esthétiques ont été clairement exprimées dès 1890 par le tout jeune Maurice Denis (qui signait alors Pierre Louis) :

Quand la plastique lutte de près avec l'écriture dans le livre, apparaissent les énormités. Je rêve d'anciens missels aux encadrements rythmiques, des lettres fastueuses de graduels, des premières gravures sur bois qui correspondent en somme à notre complexité littéraire par des préciosités et des délicatesses.

Mais l'illustration, c'est la décoration du livre! [...]

- 1 Nous remercions très chaleureusement Mme Mireille Jammes Newman et M. François Chapon.
- 2 François Chapon, « L'art graphique et les revues », *Art de France. Revue annuelle de l'art ancien et moderne*, n° 2, 1962, p. 307.
- 3 La Société corporative des graveurs sur bois français crée d'ailleurs cette même année la revue *L'Image*, éditée chez Henri Floury, éditeur d'art, et ne comportant que douze livraisons.

Trouver cette décoration sans servitude du texte, sans exacte correspondance du sujet avec l'écriture, mais plutôt une broderie d'arabesques sur les pages, un accompagnement de lignes expressives⁴.

Le Spectateur catholique s'intéresse principalement au symbolisme religieux et à l'art sacré, dont l'art populaire n'est guère éloigné. Sur ce point, la revue se place dans le sillage de *L'Ymagier*, comme l'indique une note de Remy de Gourmont au dernier numéro de sa revue :

L'Ymagier ayant rempli tout au moins une partie de son programme, suspend sa publication... Nous...⁵ recommandons une revue de tendances analogues et où une large place sera faite à l'art populaire, *Le Spectateur catholique*⁶.

234

Dans le premier numéro du *Spectateur catholique* en janvier 1897, Gourmont donne une traduction nouvelle du *Cantique de la nuit obscure de l'âme* de saint Jean de la Croix⁷. Le cantique est imprimé en caractères gothiques avec lettrines. Dans la livraison de septembre 1897, il fournira aussi une étude sur « Le vers libre latin », illustrée d'un bois de Max Elskamp⁸ : « En passant, j'ai aimé beaucoup l'*Enfant de chœur à genoux*, pour mon article au *Spectateur* », écrit-il à Elskamp le 25 octobre 1897⁹. Gourmont appréciait en effet le travail et le talent d'Elskamp. Il considérait ses bois comme « rudimentaires », mais ayant une « valeur de simplicité et d'originalité »¹⁰.

Une filiation se dessine ici entre *L'Ymagier*, *Le Spectateur catholique* et *L'Occident* qu'on trouvera plus loin. Elle apparaît plus nette encore à la lecture du « Frontispice » du « Livret de l'Imagier » dans le *Mercur de France* qui évoque, entre autres affinités : « la foi tenace du Moyen-Âge, l'ardent spiritualisme de l'art gothique, la haine du matérialisme et du classique pastichisme de la

4 Pierre Louis[Maurice Denis], « Définition du néo-traditionnisme », *Art et Critique*, 23 et 30 août 1890, cité dans *Du symbolisme au classicisme. Théories*, éd. Olivier Revault d'Allonnes, Paris, Hermann, 1964, p. 43-44.

5 Il y aurait fort à dire sur ces points de suspension...

6 *L'Ymagier*, n°8, décembre 1896.

7 Les vers qu'il cite sont les derniers du Cantique des cantiques, avec quelques variantes. La direction du *Spectateur catholique* a ajouté sous la signature de Gourmont une importante note précisant : « Les commentateurs nous enseignent que chez les Hébreux la lecture du *Cantique des Cantiques* n'était permise qu'aux hommes formés. Avec un grand nombre de poèmes et traités mystiques, la *Nuit obscure* participe de la sensualité *métaphorique* du *C. des C.*, et n'est donc pas destinée à la récréation du public. *Le Spectateur catholique* s'adresse à des gens de culture [...]. »

8 Remy de Gourmont, « Le vers libre latin », *Le Spectateur catholique*, vol. II, n°9, septembre 1897, p. 115-121, rubrique « Art religieux ». Le bois d'Elskamp qui l'illustre représente un enfant de chœur à genoux.

9 Lettre à Elskamp, 25 octobre 1897, dans Remy de Gourmont, *Correspondance, 1887-1899*, éd. Vincent Gogibu, Paris, Éditions du Sandre, 2010, t. I, p. 346, lettre 292.

10 Lettre à Elskamp, 5 novembre 1897, dans *ibid.*, p. 351, lettre 298.

nouvelle école¹¹ ! » De son côté, *Le Spectateur catholique* ne se prive pas de saluer « le pieux zèle » de *L'Ymagier* pour l'iconographie chrétienne¹² ». Et Remy de Gourmont, qui y participera trois fois, n'aura de cesse d'exprimer son goût pour la revue. Il fait découvrir à sa cousine Marthe Le Marié des Landelles « une revue de très bonne littérature, dont je tâcherai de vous procurer la collection complète, *Le Spectateur catholique*, dirigé par mon ami Ed[mond] de Bruyn¹³ ».

À 22 ans, Edmond de Bruyn¹⁴ (1875-1956) fonde la revue et la dirige tout au long de sa fugace existence. L'idée du lancement du périodique date du printemps 1896. La revue paraîtra entre 1897 et 1900 en cinq volumes divisés en semestres et en dix-neuf livraisons, soit vingt-cinq numéros, dont trois triples. Dix-huit fascicules ont vu le jour entre janvier 1897 et décembre 1898, mais il n'y eut aucune publication portant la date de 1899, et un seul numéro en 1900 (constituant à lui seul le volume V), ce que confortent les propos de Gourmont à sa cousine : « Je vous envoie, chère Marthe, le N° qui vient de paraître (malgré sa date) du *SPECTATEUR*. Vous y verrez beaucoup de belles choses. Vers la fin, on parle des *Saint[e]s du Paradis*¹⁵ ; cela vous amusera¹⁶. »

La quatrième de couverture du n° 19-21 (juillet-septembre 1898) apporte des précisions sur la nature chaotique des parutions :

Un arrêt des presses, imputable à une grève des typographes, ayant provoqué chez nos collaborateurs une certaine hésitation que ne rectifia, sans doute, pas suffisamment le zèle de la direction, la périodicité de cette revue en fut compromise.

Le retard notoire en laquelle elle se trouve, certes, aussi néanmoins l'étude de modifications projetées et le souci d'une organisation définitive déterminent la direction à reculer la parution du Tome V du *Spectateur Catholique* au 1^{er} janvier 1900.

De fait, le n° 22-23 (octobre-décembre 1898) semble avoir paru en décembre 1899. Il apparaît en outre qu'il n'y ait pas eu de publication en mars et en avril 1898 (respectivement les n° 15 et 16) comme le confirment la pagination et la numérotation continues entre la fin du n° 14 et le début du n° 17.

11 L'., « Le livret de l'Ymagier : Frontispice », *Mercur de France*, vol. IV, n° 26, février 1892, p. 169.

12 *Le Spectateur catholique*, vol. I, n° 1, janvier 1897, p. 46.

13 Lettre à Marthe Le Marié des Landelles, 13 octobre 1899, dans Remy de Gourmont, *Correspondance*, op. cit., t. I, p. 419, lettre 381.

14 La graphie de son patronyme peut varier entre « de Bruijn », « De Bruijn », « de Bruÿn » et « de Bruyn ». Nous nous en tiendrons à cette dernière.

15 F. Nonniger, « Mémorial de l'expression religieuse. Les Poèmes, Remy de Gourmont : *Les Saintes du Paradis* », *Le Spectateur catholique*, vol. IV, n° 22-24, juillet-décembre 1898, p. 254-255.

16 Lettre à Marthe Le Marié des Landelles, 3 décembre 1890, dans Remy de Gourmont, *Correspondance*, op. cit., t. I, p. 431, lettre 391.

Voici comment François Chapon décrit matériellement la revue :

La typographie du *Spectateur catholique* [...] revue [...] tirée sur les presses de Buschmann, à Anvers. Sa couverture, mauve, imprimée en violet, frappée d'un admirable monogramme, la disposition des sommaires, la composition des textes avec de grandes marges ou des encadrements, la variété des caractères, parmi lesquels des lettres gothiques servaient à transcrire, entre autres, des œuvres empruntées au latin mystique, le choix des lettrines, des bandeaux, manifestaient un souci de tenue qui permet d'évoquer ces missels dont la sévérité d'harmonie reste exemplaire pour les amateurs de typographie. Des illustrations ponctuaient chaque volume. On retrouvait la signature d'anciens collaborateurs de *l'Ymagier*, celle d'Émile Bernard, par exemple¹⁷.

236

La revue se mue ainsi en laboratoire au sein duquel James Ensor, Maurice Denis, Max Elskamp marquent l'histoire du livre et de l'estampe alors que Félix Vallotton et Charles Doudelet collaborent simultanément à *La Revue blanche* et au *Spectateur catholique*. J.-E. Buschmann, imprimeur à Anvers depuis 1870, apporte un soin particulier à la disposition typographique (les lettres, gothiques, cursives ou grasses romaines, sont choisies en fonction des textes à imprimer), à l'élaboration originale et qualitative de la mise en page, ainsi qu'à la reproduction des œuvres d'art sur papier de choix. Les images témoignent d'une prédilection pour des formes issues de la civilisation médiévale perçue comme éminemment religieuse, et d'une valorisation des imageries de la dévotion populaire. Parallèlement au modèle primitif et folklorique, la revue soutient la créativité contemporaine issue de la plus pure lignée symboliste belge et française, unanimement inspirée par un archaïsme à la fois pieux et terrifiant.

La composition de son en-tête est riche d'enseignements. Ses bureaux sont situés au 40, rue Hydraulique à Bruxelles et au 44, avenue du Maine à Paris, respectivement chez Victor Kinon et Raoul Narsy. Au n° 25 du volume V (juillet 1900), l'adresse belge devient rue des Chevaliers chez Thomas Braun. Cinq secrétaires de rédaction soutiennent la publication. Leur localisation n'est pas sans évoquer une sorte de coalition artistique et catholique européenne entre ambassadeurs dans des pays de tradition catholique : Raoul Narsy à Paris, Victor Kinon à Bruxelles, William Ritter à Vienne, Marius André à Madrid, et Rafael Mitjana à Rome. Le secrétaire d'administration est Joseph van Lidth de Jude. En deuxième de couverture, la liste particulièrement longue des membres du comité protecteur¹⁸, et cette indication :

¹⁷ François Chapon, « L'art graphique et les revues », art. cit., p. 314.

¹⁸ « Liste des membres du comité protecteur du *Spectateur catholique* : M. Marius André, à Madrid ; M. Thomas Braun, à Bruxelles ; M. L. Coenen, à Weerde-Malines ; M. Edm. De Bruijn, à Anvers ; M^{br} C. de Harlez, à Louvain ; M. Ernst Deltenre, à Malines ; M. Louis Denise, à Paris ;

Le Spectateur catholique laisse à ses rédacteurs liberté de tout style, et, avec l'honneur de leur responsabilité, liberté de toute pensée, en les limites de l'orthodoxie définie ou traditionnelle.

Son orientation est soutenue par son titre (du latin *spectator*, « celui qui observe, qui assiste au spectacle », et du grec *katholikos*, « universel, général »), qui la désigne comme un observateur de l'actualité scientifique, artistique et théologique en rapport avec la foi catholique. Le sous-titre, « Mensuel de science, d'art et de jugement religieux » (« mensuel » cédant la place à « périodique » au n° 25), en fait une revue intellectuellement et artistiquement militante.

En guise de liminaire, dans le n° 1 de janvier 1897, Edmond de Bruyn définit la ligne directrice du *Spectateur* dans une « Constitution » très détaillée, aux reflets de manifeste. Il place la revue sous « la protection spirituelle » d'un chrisme qui « manifeste l'intention première et dernière d'un apostolat » conférant au fascicule « un mode de penser apologétique », et insiste fermement sur ce point : « cette revue serait apologétique, rien qu'apologétique, mais en tout apologétique »¹⁹.

Un tour d'horizon des différents organes de même obédience et de la situation de l'intelligence catholique dans les pays de langue française aboutit à considérer leur « floraison intense et merveilleuse », mais disparate. Entre les « périodiques » et les « revuettes », il convenait pour Edmond de Bruyn de ramener ces dispersions « au principe, par des renseignements succincts et des études synthétiques » :

La religion recherche Dieu, le dogme Le révèle, la mystique Le conquiert ; la morale renseigne l'ordre de Dieu sur le monde ; les saints et les grands chrétiens, ceux qui ont obéi en aimant, c'est-à-dire en agissant, la tradition les vénère.

Ce système de Dieu est exalté par les moyens d'expression de l'homme supérieur : les arts littéraire, graphique ou plastique et musical.

Voilà comme quoi *Le Spectateur catholique* délimite son domaine : la part de Dieu et du divin en le monde et sur le monde.

Un des plus éminents d'entre nous spécifia notre objet de pensée : *Le Génie du Christianisme*.

Nous nous réclamons d'une telle intention, sans prétendre à un tel éclat.²⁰

M. Victor Denijn, à Turnhout ; M. Arist. Dupont, à Bruxelles ; M. Laur. Fierens, à Anvers ; M. Alph. Germain, à Paris ; M. Arn. Goffin, à Bruxelles ; Abbé L. Halfants, à Tirlemont ; Abbé P. Halfants, à Louvain ; M. Victor Kinon, à Bruxelles ; D^r Fortuné Mazel, à Nîmes ; M. Henri Mazel, à Paris ; M. Adr. Mithouard, à Paris ; M. Raoul Narsy, à Paris ; M. Adh. Scheijs, à Verrijck-Louvain ; M. Firm. Van den Bosch, à Courtrai ; M. J. van Lidth de Jeude, à Anvers ; M. Cl. Volio, à Paris. »

19 L'importance de la terminologie est fondamentale : du grec *apologia*, « défense militaire d'une position contre une attaque ». Champ d'études théologique ou littéraire consistant en la défense systématique d'une position.

20 Edmond de Bruyn, « Constitution », *Le Spectateur catholique*, vol. 1, n° 1, janvier 1897, p. 3.

Outre cette source idéologique, la revue manifeste également une attention toute particulière à la vie quotidienne de l'individu et aux domaines de la culture générale. Ainsi, afin de ne pas être seulement une chaire de pensées lointaine et « ignorée par la masse », *Le Spectateur* souhaite réaliser et développer un compromis, voire une fusion originale, entre les organes strictement pieux et théologiques comme la *Revue thomiste*, la *Science catholique*, la *Revue de l'art chrétien*, et la presse s'intéressant « à toutes les préoccupations de la vie²¹ » comme *La Quinzaine*, *Le Correspondant*, *La Revue générale*. D'ailleurs, à la quatrième de couverture du n° 3 de mai 1897, et afin de ne pas paraître se cantonner aux seules lettres et revues françaises, est dressée la liste des principales revues flamandes de Flandre²². *Le Spectateur catholique* réhabilite la vie ordinaire, en laquelle Dieu vit d'une manière tout à fait quotidienne et où les moindres événements semblent receler des éléments qui, à ses yeux, couvent les germes et le véritable sens de l'art. Pour la revue, la religion est davantage ressentie comme une coutume, non pas explicitement sociale ou politique, mais ancrée dans la tradition : celle du cierge et du missel, du mysticisme et de la beauté liturgique. Ce qu'il décrit lui-même comme l'objectif de son apostolat, *Le Spectateur* le poursuit surtout à travers la promotion des arts littéraires et plastiques, voués à glorifier la conviction religieuse liée à l'harmonie qui règne sur terre. Pour produire les richesses artistiques, l'expression créatrice s'enracine aussi bien dans la sensibilité individuelle de l'artiste que dans les données picturales et immatérielles de la liturgie. C'est du moins ce que s'efforce d'exprimer la revue en cherchant l'équilibre entre une inspiration à la fois rétrospective et moderne. L'ensemble des articles tend à défendre une esthétique toute dévouée à la symbiose entre modernité et tradition.

Le chrisme est un véritable composé apologétique qui orne la première de couverture (fig. 39). Ce symbole chrétien est formé des lettres grecques X (Chi) et P (Rhô), les deux premières du mot Christ. Considérées comme le monogramme de la revue, elles sont accompagnées de l'alpha (en majuscule)

21 *Ibid.*, p. 2.

22 « Les principales revues flamandes de Flandre sont : *De Dietsche Warande* [*La Pépinière thioïse*] sévèrement dirigée par le D^r P. Alberdingk Thijm (Louvain), éditée par M. A. Siffer (Gand), elle est importante au point de vue de l'histoire et des lettres catholiques flamandes. Le Père V. Becker S. J. vient d'y entreprendre la discussion de l'originalité du texte de l'Imitation, son attribution à Thomas de Kempen d'ailleurs admise. – *Het Belfort* [*Le Beffroi*], éditée par M. A. Siffer (Gand), cette revue également catholique, plus préoccupée de littérature sinon plus littéraire, est surtout de vulgarisation. – *De Vlaamse School* [*L'École flamande*], dirigé par M. Pol de Mont, remarquablement édité par notre imprimeur M. J.-E. Buschmann, c'est un recueil de notes et de choses d'art : proses, poèmes et gravures. Il est souvent ouvert à l'art chrétien, à preuves récentes : deux compositions de F. Von Uhde, une reproduction de retable de Lombeek et la photogravure d'un des tableaux gothiques les plus humains qu'on puisse voir : celui à 15 compartiments (Jugement dernier, œuvres de miséricorde, péchés capitaux) attribués à Gilles Mostaert le Vieux et possédé par le Musée d'Anvers. »

et de l'oméga (en minuscule) symbolisant la totalité: le commencement et la fin. Le tout figure dans un médaillon, un cercle symbolisant la perfection (qui n'est pas sans rappeler l'*orbis terrarum*, ou *oikoumène*), clos par un entrelacs, un nœud fixant le corps à l'âme qui renvoie au Credo, « Je crois en la résurrection de la chair ». Le Chi et le Rhô s'entrecroisant forment une croix fleurie, une croix grecque, mais aussi une croix latine²³.

39. Chrisme ornant la couverture et de la page de titre de la revue (détail)
Le Spectateur catholique, coll. part.

De part et d'autre du chrisme, deux citations latines se font écho en soulignant l'orthodoxie catholique de la revue. La première, *Fides quaerens intellectum*, pourrait se traduire par « la foi a besoin de l'intelligence » ; la seconde, *Fidem quaerens intellectus*, par « l'intelligence a besoin de la foi ». En inscrivant sur la couverture les deux mouvements fondamentaux de la théologie chrétienne selon saint Anselme de Canterbury, Edmond de Bruyn entend révéler l'intelligence rationnelle de la foi exprimée au sein même de la revue.

Le Spectateur catholique est une revue engagée, partisane et militante, comme le sera quelques années plus tard *L'Occident*, certes sur une orientation différente, mais dans une même filiation : l'héritage culturel occidental. Naturellement, tous les textes sont centrés sur la religion catholique. Les sections du sommaire en sont la preuve : « Science religieuse », « Art religieux », « Jugement religieux », sans oublier le « Mémorial de la pensée religieuse » qui recense les parutions notables. Les articles et comptes rendus du « Mémorial » portent pour la plupart la signature d'Edmond de Bruyn, de Marius André, et des autres

23 Un chrisme surplombe une chapelle de l'église Saint-François-Xavier à Paris, sise place du Président Mithouard, non loin des domiciles d'Adrien Mithouard, de Raoul Narsy et d'Albert Chapon.

secrétaires de rédaction. Albert Chapon y donne parfois quelque compte rendu d'art musical religieux à Paris, comme celui de mars 1897 où il revient sur *Rédemption*, poème symphonique de César Franck, donné aux concerts Colonne. Il commence ainsi :

Le titre indique l'une des plus belles idées du dogme catholique, et l'on sait d'avance la piété, la ferveur que le maître apportera en un tel sujet. [...] Le mysticisme le plus pur soutient la partition d'un bout à l'autre, et la forme austère du canon, familière à l'auteur, n'a jamais été si judicieusement employée. Tout catholique doit admirer, admirer encore : un croyant, avec son génie, élève une œuvre de foi à la gloire de son Dieu.

240

Mais la conclusion est rude. La faute est au livret qui dessert l'œuvre : « Quel soulagement on éprouverait à voir supprimer à l'audition toutes les parties récitées. C'est un galimatias d'opéra-comique parfaitement inutile, et qui même, éloignerait plutôt du sens de l'œuvre : douches sur notre enthousiasme. »²⁴

Le « Mémorial de la pensée religieuse » permet aux chroniqueurs de la revue de faire le point sur les parutions, allocutions ou allusions à caractère religieux. Ainsi, une rapide évocation de « Fragment », poème de Francis Vielé-Griffin paru dans le *Mercur de France* du 15 août 1897, fait état d'un « archevêque St Michel de superbe allure »²⁵.

Le n° 5 de mai 1897 consacre la moitié de la livraison « En mémoire de Paul Verlaine », mort le 8 janvier 1896. On y découvre un article de Charles Morice, « À la Libre Esthétique » ; un extrait du discours d'Henri Carton de Wiart « Sur "Sagesse" » ; une étude d'Adrien Mithouard, « Verlaine ou le scrupule de la beauté »²⁶ ; des souvenirs de Rachilde, ainsi qu'une série de dessins originaux de Maurice Denis illustrant *Sagesse* (fig. 40).

La critique littéraire occupe une place majeure au sein de la revue. Elle porte soit sur des livres oubliés, soit sur des livres qui ont survécu. À la quatrième de couverture du n° 4 d'avril 1897, en pleine page, la réclame est faite de la lecture prochaine « dans le *Spectateur catholique* des extraits de *La Cathédrale* le roman attendu de M. J.-K. Huijsmans [*sic*²⁷]. » Dès le n° 1, une note du « Mémorial » informait le lecteur du travail entrepris par Huysmans : « Fatigué,

24 Albert Chapon, « Art musical et religieux », *Le Spectateur catholique*, vol. I, n° 3, mars 1897, p. 147.

25 Charles Dumercy, Victor Kinon, Ernst Deltenre, « Mémorial de la pensée religieuse », *Le Spectateur catholique*, vol. II, n° 8, août 1897, p. 89.

26 L'article d'Adrien Mithouard a été tiré à part avec trois dessins de Maurice Denis et des ornements de Maurice Pillard Verneuil sous le même papier fort de couverture orné du chrisme. 250 exemplaires numérotés sur Hollande van Gelder dont le colophon indique : « Fut imprimé pour le "Spectateur catholique" le 15 juin 1897 sur les presses de J.E. Buschman à Anvers ».

27 Graphie flamande de Huysmans.

40. Paul Verlaine, « Sagesse », illustré par Maurice Denis,
Le Spectateur catholique, vol. I, n° 5, mai 1897, p. 258, coll. part.

ainsi que s'exprime M. de Gourmont, d'avoir regardé les visages hypocrites des hommes, M. Huijsmans regarde des pierreries, et prépare un livre suprême sur *la Cathédrale* [...] de Chartres [...] ²⁸ ».

Et le lecteur découvre « La crypte de Chartres et la communion de Durtal » dans le n° 13 de janvier 1898. Cependant, si Huysmans semble posséder tous les attributs nécessaires à une parfaite séduction et à une complète adhésion du *Spectateur catholique*, il n'en est rien. Edmond de Bruyn, dans une volumineuse étude, « Pourquoi nous ne suivrons pas M. Huijsmans », expose méthodiquement les points de désaccord touchant essentiellement à une conception d'art divergente. Dans un même élan, il dresse un compte rendu de *La Cathédrale*, religieusement scientifique et exhaustif. Mais après un véritable effet de réclame, la revue fait volte-face. Un mois après la parution d'un fragment de *La Cathédrale*, de Bruyn donne une longue étude détaillée et amère sur Huysmans²⁹. Une profonde déception, doublée d'une réelle divergence sur la notion même de l'art, oppose la rédaction du *Spectateur catholique* à l'auteur de *La Cathédrale*. D'un point de vue fondamental, le sens de l'art selon de Bruyn est la réhabilitation de la vie ordinaire en laquelle vit Dieu d'une manière tout à fait quotidienne, et dans laquelle les moindres événements semblent cacher de bonnes pensées. Ce sens de l'art nécessite entre autres d'oublier Charles Baudelaire mais divulgue une notion un peu flamande du monde, sans artifices ni tragique ivre, « un peu Memling, un peu Jammes, quoique réfléchi, où la mystique est un sentier pittoresque bordé de hauts tournesols » : « Nous souhaitons un art où il y ait plus d'espoir, plus de bonté, plus de religion. » De Bruyn reproche à Huysmans une conception de l'art « anarchique » :

L'écrivain est à lui-même sa fin et son œuvre sera isolée comme une île. Cet individualisme répudie toute solidarité de cerveaux amis ou voisins : [...] voilà comment M. Huijsmans fait signe de ne pas le suivre.

Il lui reproche également, malgré sa vive affection pour l'homme nouvellement converti, son entêtement au travail, son étonnante acuité de vision ; il lui reproche encore son héroïsme de chrétien qui l'a conduit à s'enfermer avec son idée et des manuels afin de compiler « un livre vaste et petit ». La question qui taraude de Bruyn fait écho au liminaire de la revue : « En quoi ce livre qui par son objet ressortit au catholicisme est-il apologétique ? » Il rêve au « grand roman catholique » :

Ce serait le livre blanc. La haute cathédrale y bénirait les foyers en rond, et les chaires et les ateliers et plus loin les chaumières et les belles campagnes.

²⁸ *Le Spectateur catholique*, vol. I, n° 1, janvier 1897, p. 45.

²⁹ « Jugement religieux », *Le Spectateur catholique*, vol. III, n° 14, février 1898, p. 149-155.

Le ciel, les formes et les choses inclineraient à un tiède lyrisme, à une aimable concorde, à une pieuse reconnaissance.

Au contraire, Huysmans-Durtal est rébarbatif et sensuel, « il nous fait part d'une vie pénible où s'alternent les aigreurs d'estomac et ses méthodiques travaux de piété ».

Finalement, ce que de Bruyn déplore est le retentissement, et non l'influence du livre; le fait que ce « livre vaste et petit » ne soit que compilation maladroite et non édification spirituelle. Le talent d'analyste de Huysmans ne suffit pas à conférer à son roman une grandeur éthique. En outre, « sa science, un peu fraîche, sent d'ailleurs le séminaire et les manuels de sixième main » (sur ce point, on songe aussi à sa préface du *Latin mystique*), mais là ne sont que vétilles au regard de l'étroitesse générale du propos :

Des inexactitudes traditionnelles sur des points sans rapports à la foi, aux mœurs, une dévotion peu religieuse, une conception médiocre, scrupuleuse et intolérante du catholicisme, voilà ce qu'on n'est pas habitué à trouver condamnable et ce qui ne sera sans doute pas condamné.

D'aucuns ont reproché au *Spectateur catholique* de ne pas être une revue d'érudition, tel Guy de Schoutheete de Tervarent, selon qui

un mysticisme à la Burne-Jones s'y mêle au parfum des petites fleurs chères à saint François d'Assise; une naïveté calculée y soutient les vers de Victor Kinon; une imagerie pieuse y met le dernier mot. On est soulagé à la pensée que Edmond de Bruyn ne respira pas plus de deux ans cette fade atmosphère³⁰.

Comme c'est l'usage dans les revues, la pratique de l'enquête sévit aussi dans *Le Spectateur catholique*. Procédé avantageux pour inscrire au sommaire des noms variés et prestigieux et s'attirer les faveurs d'un plus large lectorat ainsi qu'un écho parmi les autres revues tout en remplissant les pages de contributions gratuites. *Le Spectateur catholique* ne déroge pas à la règle et, dans le numéro 4 d'avril 1897, au regard de l'actualité dramatique en Arménie, la revue soumet au public une série de questions ayant pour thème « L'Orient et la chrétienté. Trois points de casuistique internationale » :

Des événements se passent et des attitudes se manifestent, desquels on ne peut nier le caractère grave.

Le Spectateur catholique, soucieux du devoir de chaque penseur chrétien, sincère et de son temps, désire ne pas les ignorer.

30 Guy de Schoutheete de Tervarent, « Notice sur Edmond de Bruyn », dans *Annuaire [de l']Académie royale de Belgique*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1959, p. 48-59.

Jamais la diplomatie, veuve de principes, ne s'est montrée plus affolée.

Aussi voudrait-il appeler la réflexion sur ce triple cas de conscience politique :

I. Les nations chrétiennes sont-elles solidaires les unes des autres ?

II. Les intérêts de la civilisation chrétienne peuvent-ils être sacrifiés au souci de maintenir la paix à tout prix ?

III. Y a-t-il deux morales, une morale de l'individu, une morale de l'État ? dont la solution, lui paraît-il, amènerait à prendre nettement parti.

Le mode le plus convenable à cette fin lui parut de laisser parler quelques penseurs autorisés, dont on écouterait, mieux que la sienne, la voix.

Parmi ceux qui ont charge de quelques lecteurs, d'un club, d'un groupe, ou d'une foule, ils furent choisis de nations et de communions diverses, parce que le problème est européen et plus encore humain, d'opinions prévues non-conformes, puisqu'il s'agit de casuistique.

On pourra écouter les politiques et les sentimentaux – M. Leroy-Beaulieu pourrait dire les politiques et les mystiques –, réfléchir, et se créer une conviction raisonnable et morale.

La D.

Parmi les trente-trois personnalités ayant répondu, citons Juliette Adam, Maurice Barrès, Léon Bloy, Remy de Gourmont, Henri Mazel, le pasteur Charles Wagner... La présence du pasteur Wagner dans les colonnes de la revue est significative de son audience et de son modernisme. Il est connu pour être un mystique indépendant et représente la pensée du protestantisme libéral dont il fut le héraut. Sa réponse à l'enquête est empreinte de sagesse et d'humanisme, même s'il ne mâche pas ses mots lorsqu'il fait allusion aux massacres d'Arménie « qui sont un outrage à tout ce qui porte le nom de chrétien³¹ ».

La réponse de Remy de Gourmont est savoureuse de clairvoyante ironie : « Le monde entier n'est qu'une nébuleuse d'intérêts matériels ou de vanité. Y a-t-il jamais eu de solidarité chrétienne ? L'histoire de l'Europe répond. En théorie, on peut désirer ; en rêve, on peut rêver³². »

Quant à celle de Léon Bloy – que l'ironie de l'ordre alphabétique place entre celle de Barrès, surnommé par Bloy « *la fille Renan*³³ », et celle d'Henry Carton de Wiart, « petit avocaillon hollandais *naturalisé belge!* par son crétin de père³⁴ », avec qui Bloy est définitivement brouillé depuis 1892 –, elle a le mérite d'être franchement directe, concise et mordante :

³¹ *Le Spectateur catholique*, vol. I, n° 4, avril 1897, p. 202-204.

³² *Ibid.*, p. 186.

³³ Léon Bloy, *Journal*, Paris, Mercure de France, 1946, t. I, p. 44 (20 octobre 1892).

³⁴ *Ibid.*, p. 209 (19 août 1897).

I. Assurément et incontestablement. Elles sont solidaires du même crétinisme, du même goujatisme, de la même lâcheté, de la même férocité, de la même avarice, de la même bicyclette et de la même ignominie.

II. La question ainsi posée est absolument inintelligible. Mais peu importe. Je suis, avant tout, pour la barbarie chrétienne.

III. Il n'y en a plus aucune³⁵.

Pareille enquête conforte l'aspect engagé et militant de la revue, outrepassant il est vrai ses orientations d'art et de sciences religieuses. Ce numéro est l'occasion pour le père Félix Charmetant, missionnaire apostolique et directeur de l'œuvre d'Orient, de signer une lettre aux souverains signataires du traité de Berlin (qui avait décidé en 1878 du contrôle de la Russie sur les Balkans et l'Arménie) sous la forme d'un « Appel suprême de l'Arménie agonisante à l'Europe chrétienne » avec le sous-titre « Extermination clandestine des chrétiens d'Arménie ».

245

LE SPECTATEUR CATHOLIQUE ENTRE TEXTE ET IMAGE

L'intérêt de la revue réside également dans le dialogue constant du texte et de l'image. Contrairement à *L'Ymagier*, où le rapport entre texte et image est inversé, *Le Spectateur catholique* tend vers un habile équilibre entre l'un et l'autre, entre typographie soignée et illustration sagement subordonnée au texte. Bon nombre de ses pages est consacré à la poésie et à la littérature, mais aussi au folklore et à l'imagerie populaire. L'image y est souveraine : en pleine page, en hors-texte, en couleur ou sur papier couleur, en double tirage, bien souvent grâce à la photogravure ou la zincogravure. Les pages sont ornées de bandeaux, de lettrines et de culs-de-lampe.

En janvier 1898, en ouverture du n° 13, le thème de l'Adoration des Mages est décliné par trois artistes différents : Pieter Cornelis de Moor, Charles Doudelet, et Max Elskamp, dont les gravures (zincogravures et gravures sur bois) offrent un polyptyque de taille sur un même sujet³⁶. La finesse des zincogravures de de Moor et de Doudelet enchâsse la gravure sur bois d'Elskamp.

L'anonymat du folklore et de l'imagerie populaire, sans oublier la tradition religieuse, voisine avec les œuvres de Félix Vallotton, de Jules De Praetere, de Maurice Denis³⁷, de Charles Doudelet (fig. 41), d'Émile Bernard, de James Ensor, de Franz Melchers, d'Edward Burne-Jones et par-dessus tout de

35 *Le Spectateur catholique*, vol. I, n° 4, avril 1897, p. 178.

36 Respectivement p. 5, 12 et 10.

37 Maurice Denis donne un bois en deux états, *L'imitation de Jésus Christ* (vol. I, n° 4, avril 1897, p. 169-174) et une suite de dessins originaux illustrant *Sagesse* de Paul Verlaine (vol. I, n° 5, mai 1897, p. 246, 256, 259).

41. Charles Doudelet, *Madone*, gravure enluminée,
Le Spectateur catholique, vol. II, n° 8, août 1897, p. 83, coll. part.

Max Elskamp, preuve, si besoin était, que tout comme *L'Ymagier*, *Le Spectateur catholique* a su fédérer un grand nombre d'artistes.

L'importance de Max Elskamp dans *Le Spectateur catholique* est considérable. Poète et enlumineur, il semble indissociable de la revue, ce qu'explique François Chapon : il « rénove l'art du bois dans l'esprit de la tradition flamande avec ses vieux thèmes : *Emblème d'amour*, *Couronne de mai*, *Adoration des rois*, *Imagerie pour l'Assomption* ». Elskamp grave des bois de buis ou de poirier, et imprime lui-même de précieuses plaquettes sur L'Alouette, une presse qu'il a fabriquée avec l'aide d'un forgeron et d'un menuisier. Particulièrement sensible aux procédés et aux techniques d'impression, l'artiste expérimenta la création de livres entièrement xylographiques sur des papiers de choix³⁸. Celui qu'on appelait « le naïf imagier d'Anvers »

renoue le mariage de la lettre et de l'image dans ses *Enluminures* où l'échoppe et la pointe sont au service de ses propres poèmes, dans *Les Sept Œuvres de miséricorde corporelle* publiées par *Le Spectateur*, et surtout dans son chef-d'œuvre, *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge*³⁹. Les ornements qu'il a répandus à travers la revue d'Edmond de Bruijn, rythment les masses de la typographie. Les formules qui s'inscrivent dans un phylactère ou la majuscule qui sert de prétexte à des variations ornementales deviennent l'âme du décor⁴⁰.

Une forte amitié unit Max Elskamp à Edmond de Bruyn. Les deux hommes sont à l'origine de la création du Conservatoire de la tradition populaire qui devient en 1907 le Musée de folklore d'Anvers. Elskamp contribue activement à la revue de de Bruyn, dont la présentation raffinée et la typographie ont certainement séduit et inspiré cet atypique représentant du symbolisme. Il fournit bon nombre de bois sous forme d'en-têtes, culs-de-lampe, lettrines, miniatures... gravés sur différentes essences, comme sa série de vignettes gravées sur « Les Sept Œuvres de miséricorde » (n° 11, novembre 1897) où l'intitulé de chaque œuvre de miséricorde est gravé dans un phylactère couvrant la partie supérieure de la vignette : *Nourrir ceux qui ont faim*, *Donner à boire à ceux qui ont soif*, *Vêtir ceux qui sont nus*, *Loger les pèlerins*, *Soigner les malades*, *Visiter les prisonniers*, *Ensevelir les morts*.

En revanche, ses contributions écrites sont en quantité moindre. Il accorda cependant à la revue quelques études signées d'un pseudonyme, EM. ou

38 Voir Évanghélia Stead, « Quand souffle le vent de la poésie. Max Elskamp et le livre-éventail », dans *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2012, p. 449-467.

39 *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge*, Anvers, Édition du Conservatoire de la Tradition Populaire, 1901. Tirage à 215 exemplaires, 5 sur Japon, 10 sur Chine, 100 sur Hollande, 100 sur vélin.

40 François Chapon, « L'art graphique et les revues », art. cit., p. 314.

Em. Haëe, comme celle sur les primitifs flamands d'une vaste érudition⁴¹, ainsi qu'un compte rendu du *Mendiant ingrat* de Bloy⁴². De son nom, il signe notamment quelques brèves notes d'érudition et un brillant démenti sur la découverte d'un pseudo-Memling, « La Vierge et S^{te} Anne »⁴³.

Étant donné son implication, on s'étonne que son nom ne figure pas dans la liste du comité protecteur. Sans doute le parcours spirituel d'Elskamp n'avait pas croisé la voie de Dieu. Le bouddhisme avait en définitive retenu celui qui ne pouvait désormais figurer au sein d'un comité protecteur d'une revue catholique.

L'OCCIDENT

248

Le dernier numéro du *Spectateur catholique* paraît en 1900. Quelques-uns de ses tenants se retrouvèrent à *L'Occident* (fig. 42), fondé par Adrien Mithouard et Albert Chapon en 1901 : Raoul Narsy, Henri Mazel, Maurice Denis, et Louis Le Cardonnel. Le premier bulletin d'abonnement du nouveau périodique annonçait : « Ce groupement représente un nouvel état d'esprit audacieux, indépendant, rationnel et constructif, qui prétend reconquérir sur le flottement des idées et sur les impressions dispersées d'aujourd'hui la sécurité positive que procure une forte doctrine. » La revue rassemble un groupe d'amis, d'artistes, « inquiets des fondements de leur art et de la culture de leur pays, en quête d'une unité dans le dérèglement intellectuel et la perturbation des idées au début du siècle ». « La volonté » de Mithouard « d'associer les beautés de la typographie et de la gravure à un organe de diffusion régulière, de caractère à la fois théorique et littéraire, s'explique par la place des peintres dans la nouvelle maison », précise François Chapon⁴⁴. Ces artistes, peintres pour la plupart, sont Émile Bernard, Maurice Denis (qui officiaient déjà dans *L'Ymagier* et/ou *Le Spectateur catholique*), Armand Seguin, Félix Bracquemond, Charles Morice.

La revue compte 140 numéros en 140 livraisons parues entre décembre 1901 et juillet 1914 à l'exception de l'année 1911 qui ne connut aucune parution. Selon sa deuxième de couverture, *L'Occident* est une revue mensuelle ; la rédaction et l'administration se situent au 17, rue Eblé ; le secrétaire de la rédaction est Albert Chapon ; et la revue est imprimée en caractères Grasset chez Georges Durand à Chartres.

41 « Memling (à l'hôpital Saint Jean à Bruges) », *Le Spectateur catholique*, vol. IV, n° 19-21, juillet-septembre 1898, p. 82-86.

42 *Le Spectateur catholique*, vol. III, n° 18, juin 1898, p. 260-262.

43 *Le Spectateur catholique*, vol. IV, n° 22-24, octobre-novembre 1898, p. 247-249.

44 François Chapon, « L'art graphique et les revues », art. cit., p. 315.

42. Couverture de *L'Occident*, vol. XVII, n° 100, mars 1910, coll. part.

Les couvertures et la composition du *Spectateur catholique* et de *L'Occident* témoignent d'un même souci typographique. Sur un papier gris fort, l'encre est violette pour l'une, bleue pour l'autre. L'ornement est centré en pied de page, et c'est Maurice Denis qui a conçu le peuplier qui orne *L'Occident*. Ce choix n'est pas anodin. Le peuplier est l'arbre propre à l'hémisphère nord, l'arbre sous lequel, jadis, les décisions importantes étaient prises.

La composition de la revue suit un agencement très strict et remarquablement sobre. En première page, le sommaire du numéro épouse un ordre bien défini. On compte entre huit et dix entrées en moyenne. Une étude d'ordre général inaugure le numéro, le plus souvent suivie d'un poème. En troisième lieu, une étude sur la peinture, un article de fond, puis une étude sur la musique. Retour aux beaux-arts, et aux concerts. Pour clore le numéro, la rubrique « À travers les revues », en alternance avec « Propos », dresse un aperçu de l'actualité périodique. La rubrique « Propos » regroupe des comptes rendus de livres reçus à la rédaction. En fin de numéro, la rubrique « Notes » reprend, souvent avec humour et truculence caustique, les faits marquants de l'actualité artistique. En toute fin de fascicule, après les « Notes », un « Bulletin financier »

signé Job⁴⁵. Au verso du sommaire, un « Memento » présente les expositions et les concerts les plus significatifs ainsi que les livres reçus, dont la liste s'allonge de numéro en numéro. On y trouve également le détail des dernières parutions à la « Bibliothèque de *L'Occident* ». En effet, la revue s'est doublée d'une maison d'édition dès 1902, comme cela est l'usage. Dès le n° 3, la page de titre de *L'Occident* s'étoffe d'un volumineux sous-titre : « Architecture, Sculpture, Peinture, Musique, Poésie ». Et l'équilibre entre les différents thèmes demeure une de ses caractéristiques majeures.

250

Edmond de Bruyn et Adrien Mithouard partagent les mêmes penchants esthétiques et éthiques, à ceci près que Mithouard est reconnu pour ses fortes vertus morales et une « connaissance profonde de l'architecture, [...] gothique en particulier. » Les témoignages le dépeignent comme un « catholique convaincu, pratiquant, animé d'une foi forte, droite, sans faille ». Paul Valéry disait de lui : « Il eut le don de poésie et celui d'organisation qui sont si rarement unis⁴⁶ ». Organiser et servir, autant de fondements de la morale occidentale tout empreinte de catholicisme selon Mithouard. Par ses articles sur l'esthétique dans le *Mercur de France* « et les exigences d'un renouvellement artistique dans son contexte moderne mais en continuité avec le passé⁴⁷ », Mithouard annonce ce que sa revue *L'Occident* ambitionne de réaliser : mettre en avant sa conception de la culture nationale et européenne, révéler une « quête de notre héritage intellectuel et esthétique », et former une renaissance catholique. Par ses articles rigoureux et solidement étayés comme une nef de cathédrale, Mithouard tente de cerner et l'homme occidental et la réalité culturelle occidentale : ce qu'il appelle le classique occidental, à savoir un classique libéré de l'Antiquité et résolument moderne. Il s'oppose en cela à Charles Maurras, restaurateur du royalisme avec *L'Action française* et apôtre d'une renaissance classique, fondée sur l'Antiquité grecque et la déesse Raison ; et à Maurice Barrès, artisan d'une renaissance nationaliste, fondée sur le culte de la terre et des morts, niant le progrès et l'évolution constante des hommes et des choses.

Le liminaire de la revue, signé Adrien Mithouard, au n° 1 de décembre 1901, prend davantage la forme d'un manifeste en faveur de l'Occident et de ses capacités créatrices à travers les âges. Quand Mithouard écrit *L'Occident*, il faut tout autant lire *la France*. Il considère la France comme la terre d'élection d'un Occident où toutes les grandes civilisations, latine, celtique, gallo-romaine, s'entrecroisent et s'entre-fécondent. En guise de conclusion, Mithouard cite

45 Pseudonyme alternativement employé par Adrien Mithouard et Albert Chapon.

46 Philippe Mithouard, *Adrien Mithouard et « L'Occident »*, Paris, Impr. municipale, 1980, p. 3. Texte d'une conférence donnée le 12 janvier 1980 à la Société d'histoire et d'archéologie des 7^e et 15^e arrondissements de Paris.

47 *Ibid.*, p. 4.

André Gide en enjoignant à l'Occidental de « pratiquer dans la plus haute tension de son esprit cette juste et radicale parole » : « Soumettre le plus possible à soi le plus possible de la nature. » Toutefois la divergence entre Mithouard et Gide réside précisément dans le classicisme. Celui prôné par Mithouard et *L'Occident* est un classicisme rétrospectif qui s'oppose au classicisme nietzschéen, cher à André Gide, à Henri Ghéon et à la future *Nouvelle Revue française*. Par ailleurs, les prises de position de *L'Occident* sont celles d'artistes qui ont participé au symbolisme, et non celles de la génération qui l'a suivi : en somme, tout le contraire du postulat de *La NRF*.

Les axes majeurs de *L'Occident* s'engagent vers la littérature, la doctrine, et l'art. Et comme auparavant dans *Le Spectateur catholique*, *L'Occident* contribue au mouvement en faveur de l'estampe et de la réhabilitation du métier de graveur sur bois. Paul-Émile Colin est ainsi mis à l'honneur dans un article de Tristan Leclère, *alias* Tristan Klingsor. On doit notamment à Colin l'illustration d'ouvrages de Jules Renard, d'Anatole France, et de Maurice Barrès. Dans cette logique de valorisation et de défense du livre et de la gravure, la rédaction demeure attentive à toute création et signale les nouveautés intéressant l'art du livre : les créations d'Édouard Pelletan, d'Ambroise Vollard, de Jacques Beltrand, de Max Elskamp.

L'orientation littéraire de *L'Occident* est clairement poétique. La revue subit à l'influence de Mithouard, poète également, qui publie dès le n° 3 de la revue « Les Frères marcheurs », vaste fresque catholico-historico-moralisatrice. À la différence du *Spectateur catholique*, *L'Occident* parvient à rassembler dans ses sommaires des auteurs représentatifs de la littérature du xx^e siècle : Jean de Bos(s)chère, Paul Claudel, André Lebey, Francis Vielé-Griffin, Paul Valéry, Émile Verhaeren, Francis de Miomandre, pour ne citer qu'eux. Ils publient des poèmes et des sonnets dans la revue, pour la plupart repris en volume et édités aux éditions de la « Bibliothèque de *L'Occident* »⁴⁸. Beaucoup de ces noms ne sont pas sans évoquer l'aréopage d'André Gide dans la future *NRF* : Paul Claudel, André Lebey, Francis Vielé-Griffin, Paul Valéry, Francis de Miomandre écrivent dans *L'Occident* bien avant l'arrivée de Gide. Ce dernier n'y donna d'ailleurs qu'un seul texte, « La Normandie et le Bas-Languedoc » (novembre 1902), qui inaugurerait la série régionaliste « La Terre occidentale » initiée par Mithouard, mais qui prend tout son sens entre la « querelle du peuplier » opposant Gide à Maurras⁴⁹ et le peuplier élané aux racines vigoureuses qui orne la couverture

48 Paul Valéry ne donne quant à lui que des fragments issus de ses cahiers, « Cendres », dans le n° 2 de janvier 1902 (p. 69-71), simplement signés de ses initiales.

49 En décembre 1897, Gide écrit un article polémique, « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès » (*L'Ermitage*, vol. XVI, n° 2, février 1898, p. 81-87), inspiré par sa lecture du roman (*La Revue de Paris*, mai-août 1897, et en volume en octobre chez Fasquelle). L'ouvrage

de la revue⁵⁰. De fait, apparaissent dans les sommaires suivants de *L'Occident* les noms d'Henri Ghéon, d'Albert Mockel, de Jean Schlumberger, de Francis Jammes, d'André Suarès et d'Eugène Rouart. L'avant-garde de la future *NRf* se mobilise, bien que Gide et ses affidés n'estiment que très modérément l'homme Mithouard et son œuvre. Ils le considèrent trop catholique, usant d'une écriture dépourvue de tout style, et n'exprimant qu'une pensée imprécise. Il en est tout autrement de Paul Claudel qui, enthousiasmé par les poèmes de Mithouard, parus en janvier 1903 aux « Éditions de *L'Occident* », entreprit d'y faire publier *Ode : Les Muses* en 1905 et *Partage de midi* en 1906. La sobriété du titre, l'élégance des caractères Grasset, l'architecture de l'ensemble et le soin apporté aux détails séduiront Claudel, puis Gide, qui à son tour y fera paraître *Le Retour de l'enfant prodigue* en 1909, puis *Bethsabé* en 1912, et Francis Vielé-Griffin (*Sapho* en 1911), sans oublier André Suarès (*Voici l'homme* en 1906, *Bouclier du zodiaque* en 1907, enfin *Lais et Sônes* en 1909).

252

Bien que son titre soit *L'Occident*, l'ambition de la revue se limite aux frontières du pays, ce qui conforte le caractère « nationaliste » de la publication. La préférence est accordée au patrimoine de l'Hexagone, qu'il soit muséographique (le Louvre), pictural (Paul Gauguin, Maurice Denis, Théodore Chassériau, Ker Xavier Roussel, Félix Borchardt) ou musical (Vincent d'Indy, Camille Saint-Saëns, Claude Debussy). À l'inverse, *Le Spectateur catholique* avait pour ambition « d'apporter la bonne parole » et de débattre de la cause religieuse et culturelle à l'échelle internationale en élaborant un puissant axe spirituel entre les intellectuels catholiques francophones – de France et de Belgique en l'occurrence – et l'Europe, comme le prouve l'implantation des secrétariats à Paris, à Bruxelles, à Vienne, à Madrid et à Rome.

En revanche, les idées politiques de la Ligue de la patrie française ne sont pas éloignées de celles de *L'Occident* du fait de son orientation « nationaliste », et Charles Maurras et Maurice Barrès ne sont guère absents des sommaires. Barrès y donne un article intitulé « Une visite dans un laboratoire de nationalisme »⁵¹,

de Barrès est alors vivement critiqué dans la presse. Gide y lance en ouverture à l'auteur des *Déracinés* : « Né à Paris, d'un père Uzétien et d'une mère Normande, où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m'enracine ? » À la faveur de la publication de *Prétexes* (1903), Gide reprend son article et y ajoute une note impliquant directement Charles Maurras, qui, à son tour, s'engouffre dans la polémique avec « La querelle du peuplier » (*La Gazette de France*, 14 septembre 1903). Comme en écho à la polémique engagée entre Gide et Barrès en 1897, Maurras y prend la défense de Barrès et ironise sur Gide, ses origines protestantes et ses connaissances en arboriculture, sur le thème du « déracinement ». La réponse de Gide, « La querelle du peuplier (réponse à Charles Maurras) » (*L'Ermitage*, vol. XXVIII, n° 11, novembre 1903, p. 222-228), prend appui sur la définition de déracinement que donne le Littré.

50 Adrien Mithouard ne disait-il pas : « Localisons-nous fortement pour nous élever plus droit » (« Du lieu géographique des œuvres d'art », *L'Occident*, vol. II, n° 2, janvier 1902, p. 56) ?

51 *L'Occident*, vol. II, n° 6, mai 1902, p. 307-312.

et Adrien Mithouard publie une longue lettre⁵² en réponse à une missive que Maurras lui avait adressée depuis *La Gazette de France* le 25 décembre 1902. Le dialogue s'étend sur l'architecture à la Renaissance et la notion d'humanisme. Le ton déférent et respectueux est de circonstance :

Je pense donc, Monsieur, et je souhaite que ce soit en accord avec un esprit aussi noble que le vôtre, que, puisque toute notre littérature respire l'humanité et que la pensée ancienne fut à jamais incorporée à notre langue, il n'est plus que d'en chercher la tradition chez nous-mêmes. C'est là que toutes ces grandes choses se peuvent trouver à notre mesure. L'antiquité, désormais, c'est nous⁵³.

Les figures tutélaires de *L'Occident* sont Adrien Mithouard, Albert Chapon, son secrétaire et ami, et Raoul Narsy. Ils ont en commun d'avoir auparavant œuvré ensemble dans la revue d'Edmond de Bruyn. Mithouard y avait donné quelques-uns de ses poèmes, mais surtout un cycle consacré aux « Poètes mystiques » en six volets⁵⁴. Les contributions d'Albert Chapon dans *Le Spectateur catholique* sont brèves et centrées sur la critique musicale, puisqu'il est lui-même musicien. Quant à Raoul Narsy, il est l'âme critique de la revue. Il tenait dans *Le Spectateur catholique* la rubrique « Théâtre » et dressait des comptes rendus ou des communiqués sur les pièces à venir, le tout d'un caractère assez général. Dans *L'Occident*, son champ d'action prend de l'ampleur. Il est à l'origine de « Polévictor Margueritte », désignation collective de Paul et de Victor Margueritte, qu'il poursuit de son ironique assiduité. Il donne des critiques fouillées sur Jules Renard, Charles Maurras (à l'occasion de la publication d'*Anthinéa*) ou René Bazin. Il est en charge de la rubrique « Propos » qui mêle l'actualité littéraire à une série de billets d'humeur. Le ton est ironique et le trait vif. Mais n'est pas Remy de Gourmont qui veut. Raoul Narsy est le pseudonyme du journaliste Lucien Scarpatett (1860-1941) – et non Louis⁵⁵ – qui était aussi bibliothécaire à l'Institut catholique de Paris entre 1890 et 1913, rédacteur au *Journal des débats*, et beau-frère d'Edmond de Bruyn⁵⁶.

Pour Maurice Denis, *L'Occident* est un vaste terrain de création. Il a élaboré l'emblème du peuplier qui orne la couverture et composé des bandeaux pour chaque chronique. Le plus évocateur, selon François Chapon, est celui qui précède la rubrique « Peinture » et dans lequel on reconnaît Auguste Renoir en train de faire le portrait de Mme Mithouard (fig. 43). Maurice Denis est célébré

52 *L'Occident*, vol. III, n° 15, février 1903, p. 67-74.

53 *Ibid.*, p. 74.

54 « Que la beauté est religieuse », « De la beauté mystique », « Paul Verlaine ou le scrupule de la beauté », « L'âme bretonne », « De l'usage de la nature » et « Sur Francis Jammes ».

55 Les notices de la BnF sont en cours de correction sur ce point.

56 Nous remercions François Chapon pour ces précisions.

43. Maurice Denis, bandeau de la rubrique « Les Salons de 1902 », *L'Occident*, vol. II, n° 6, mai 1902, p. 351, coll. part.

254

au sein même de la revue comme l'instigateur de la renaissance de l'art chrétien dans un article de Louis Rouart. Fervent défenseur du « néo-traditionisme » comme maillon d'une tradition toujours vivante, Denis se lance dans un plaidoyer fervent en faveur des élèves d'Ingres, doublé d'une attaque en règle de ce que ses contemporains nomment à tort « art nouveau ». Il découvre, chez les élèves d'Ingres, « le même genre d'agrément, qui relève du même goût sobre que les inventions d'un William Morris ou d'un Grasset. Notre art décoratif actuel, *l'art nouveau*, a ses origines⁵⁷. » Il contribue également par de longues études sur le peintre paysagiste lyonnais François Vernay ou le sculpteur Aristide Maillol. À la fin du n° 7 de juin 1902, la « table des gravures contenues dans le tome I » est édifiante : Émile Bernard, Pierre Bonnard, Paul Cézanne, Maurice Denis, Paul Flandrin, Charles Guérin, Pierre Laprade, Georges Lemmen, Prosper Mérimée, Théo Van Rysselberghe, Henri de Toulouse-Lautrec, Félix Vallotton. C'est le Salon des Indépendants qui s'invite dans la revue, sous l'œil du critique d'art Henry Bidou.

La première guerre mondiale met un terme à *L'Occident*, qui cesse de paraître en juillet 1914. Les activités municipales de Mithouard (qui était président du conseil municipal) monopolisent son temps et son énergie et l'empêchent de poursuivre son activité à la revue. Cependant, elles lui confèrent un statut de héros résistant à l'invasion allemande, auprès du général Gallieni, ce qui fera dire à Maurice Denis : « Le mérite du citoyen a nui chez Mithouard à la gloire de l'artiste⁵⁸. »

Le mérite de *L'Occident* est d'offrir au lecteur, derrière un catholicisme sous-jacent, une leçon de patriotisme, de discipline et d'énergie donnée par Adrien Mithouard et sa pensée. Le nationalisme intégral était bien en effet l'aboutissement logique de sa doctrine. Les retouches que l'évolution des idées y a depuis apportées, notamment au point de vue de l'importance des siècles classiques dans le patrimoine français, importance quelque peu reléguée au profit

57 Maurice Denis, « Les élèves d'Ingres », *L'Occident*, vol. II, n° 9, août 1902, p. 81.

58 *Belles-Lettres*, n° 62-66, décembre 1924, p. 135-136.

d'un Moyen Âge magnifié par l'image de la cathédrale et de la transcendance divine, n'entament pas la valeur d'enthousiasme de ses convictions. *L'Occident* pourrait être vu comme un complément de la revue *L'Action française*, tout en offrant, sur un même tempo nationaliste, une variation plus modérée, plus humaniste aussi. *L'Occident* peut aussi être considéré comme un complément du *Spectateur catholique*, une poursuite de l'idée de la revue soignée, élégante, richement garnie de gravures et de critiques, où la transversalité des arts est de rigueur. En définitive, *L'Occident* d'Adrien Mithouard, dans les années d'avant 1914, aura redressé, rajeuni, embelli les autels de la tradition française. *L'Occident* se veut académique, discrètement catholique, « traditionaliste et anti-dreyfusarde⁵⁹ ». Cette revue prend un caractère davantage politique et éthique dont l'esthétique ne serait qu'un vecteur.

BIBLIOGRAPHIE

- « Autour de Max Elskamp », *Le Livre et l'Estampe. Revue semestrielle de la Société royale des bibliophiles et iconophiles de Belgique*, vol. XXXIX, n° 159, 2003 [n° spécial].
- BONNER Mitchell, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque, 1896-1914. Anthologie critique*, Paris, Seghers, 1966.
- CHAPON François, « L'art graphique et les revues », *Art de France. Revue annuelle de l'art ancien et moderne*, n° 2, 1962, p. 306-318.
- [GOURMONT Remy de], *Les Petites revues. Essai de bibliographie*, préf. Remy de Gourmont, Paris, Librairie du Mercure de France, 1900.
- MITHOUARD Philippe, *Adrien Mithouard et « L'Occident »*, Paris, Impr. municipale, 1980.
- STEAD Évanghélia, « Quand souffle le vent de la poésie. Max Elskamp et le livre-éventail », dans *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2012, p. 449-467.

59 Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, p. 286.

AU TEMPS DU « COSMOPOLITISME » ?
LES REVUES PARISIENNES ET LA LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE,
1890-1900

Blaise Wilfert-Portal

L'âge d'or que connaissent les revues littéraires en français à partir des années 1880 concerne aussi bien les revues académiques et installées que les revues contestataires d'avant-garde¹. Cet âge d'or voit culminer l'importance des grandes revues de culture générale issues du XIX^e siècle, comme la *Revue des deux mondes* ou *La Revue politique et littéraire*, auxquelles s'ajoutent alors, entre autres, sur le même modèle, *La Revue de Paris*, créée en février 1894 à l'initiative de Calmann-Lévy, *La Nouvelle Revue* de Juliette Adam, qui date de 1879, ou *La Revue hebdomadaire*, créée en 1892. Ces années voient aussi se former une vague sans précédent de nouvelles revues à prétention avant-gardiste, comme, parmi bien d'autres, *Le Décadent*, *La Revue contemporaine*, le *Mercur de France*, *La Revue blanche*, *La Plume*, *L'Ermitage*, nées entre 1885 et 1895, et qui connaissent pour la plupart une continuité suffisante pour marquer les débats du moment. Modestes par leur format, souvent assez artisanales dans leur fonctionnement, bouillonnantes sur le plan intellectuel, très liées à l'activité littéraire des jeunes écrivains installés en grand nombre à Paris depuis le début des années 1880, ces revues sont regroupées par l'histoire littéraire sous le drapeau du « symbolisme », le plus souvent.

Les revues sont alors la première institution littéraire par laquelle s'opère la polarisation de la vie intellectuelle fin-de-siècle entre le pôle de la production restreinte, principalement animé par les « petites revues », le pôle académique de production médiane et en contact direct avec le champ politique, qu'animent les grandes revues généralistes, et le pôle de la production de masse, lié surtout au développement de la grande presse et aux nouvelles maisons d'édition fortement capitalisées². Or une part essentielle de cette polarisation s'est alors construite

1 Voir sur ce point, parmi d'autres, *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, dir. Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier, Paris, Éditions de l'IMEC, 2001.

2 Sur ce point, voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre examen », 1992 ; Christophe Charle, *Les Intellectuels en Europe. Essai d'histoire comparée*, édition augmentée d'une postface inédite de

autour d'un schème discursif central, celui qui oppose le « nationalisme » et le « cosmopolitisme », un schème construit au cours des années 1889-1895 dans les débats qui ont accompagné la percée, parfois fortement polémique, de certaines littératures étrangères dans le champ littéraire français. Ce schème discursif, filtré à travers plusieurs années d'affrontements aux lignes de clivage souvent plus complexes, a imposé un alignement binaire, confrontant les « nationalistes », défenseurs de frontières et hostiles à l'« invasion » des littératures étrangères, aux fourriers de l'étranger, prêts à sacrifier l'âme nationale à la dernière tocade ou aux intérêts du capitalisme éditorial. L'efficacité de cette division simpliste, parmi d'autres facteurs, lui a permis de devenir structurante pour l'ensemble de la vie littéraire parisienne : le fait que *La NRF*, ce projet concerté et planifié de conquête du centre de la vie littéraire, ouvre ses premiers numéros, en 1909, par une série d'articles confiés à André Gide sous le titre « Nation et littérature », et qui engagent immédiatement le débat avec Charles Maurras et les siens sur la place des littératures étrangères dans la vie littéraire française³, montre que l'alignement polémique établi autour de 1895 était devenu une pierre de touche du débat intellectuel, et que la création d'une revue ambitieuse ne pouvait éviter une prise de position sur l'opportunité d'importer les littératures de l'étranger.

C'est notamment pour cette raison qu'il peut être précieux de s'interroger sur le rôle et la place de l'importation des littératures étrangères dans les revues de la fin du XIX^e siècle. Tout d'abord en restituant leur rôle décisif dans la structuration de la polémique et l'établissement de l'opposition pérenne entre les « cosmopolites » et les « nationalistes », notamment au cours de la période 1890-1895. Mais aussi, pour ne pas s'en tenir aux seules déclarations polémiques, et donc à une histoire idéologique des revues et de leur « cosmopolitisme », souvent mobilisée par l'historiographie, en liant les modalités, l'intensité et les orientations de cette participation au débat sur le nationalisme littéraire avec la réalité des pratiques d'importation littéraire mises en œuvre dans les revues elles-mêmes, en une esquisse d'histoire éditoriale, et donc économique, sociale et symbolique du « cosmopolitisme » des revues. Et sur ce point, le tableau est très net : contrairement à ce qui est attendu et souvent écrit, les « jeunes revues », ou les « petites revues », pour reprendre le terme de Yoan Vêrilhac⁴, ne tiennent

l'auteur, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Histoire », 2001, notamment le chapitre 5, « La différenciation des stratégies intellectuelles » ; Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Liber », 2008.

³ Sur cette question, voir aussi la contribution de Vincent Gogibu, ici même, p. 233-255.

⁴ Yoan Vêrilhac, dans *La Jeune Critique des petites revues symbolistes* (Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2010), suivant notamment sur ce point les analyses d'Anna Boschetti, choisit cette formule plutôt que « jeunes revues » ou « revues d'avant-garde », considérant que c'est le terme qui permet le mieux d'insister sur la dimension institutionnelle de la position des nouvelles revues, modestes et économiques par leur prix, la place qu'y tient la publicité et leur nombre

pas seules le terrain, bien au contraire, puisque les « grandes revues lettrées⁵ » constituent en fait le principal canal de l'importation littéraire, grâce à leur solidité éditoriale, qui autorise des traductions nombreuses et ambitieuses, mais aussi grâce à la mise en place d'un système élaboré de régulation critique, qui contribue à faire de ces revues le lieu de production d'un discours ordonné sur la mondialisation.

LE « COSMOPOLITISME LITTÉRAIRE » : UNE AFFAIRE DE REVUES

Le débat sur le « cosmopolitisme » littéraire, et avec lui l'accumulation primitive du capital symbolique du « nationalisme », s'est largement construit dans les pages des revues littéraires au cours des années 1890. On en connaît les étapes principales⁶ : la parution du « Joujou patriotisme », le brûlot de Remy de Gourmont dans le numéro d'avril 1891 du *Mercur de France*, dans lequel il affirme la nécessité d'une liberté de circulation totale pour les artistes et leurs œuvres, contre le patriotisme officiel qui enrôlait les artistes sous les drapeaux ; le manifeste de l'École romane paru le 14 septembre 1891 dans *Le Figaro* et l'article de Charles Maurras dans *La Plume*, qui opposaient les Barbares du Nord aux Romains, à la fois parmi les poètes et critiques du symbolisme et parmi leurs admirations étrangères ; « La querelle des nationalistes et des cosmopolites » de Maurice Barrès, dans les pages du *Figaro* du 4 juillet 1892 ; la reprise par les critiques installés des grandes institutions de la presse politico-littéraire parisienne de l'opposition entre Nord et Sud à l'occasion de la charge de Jules Lemaitre contre la « nordomanie » dans la *Revue des deux mondes* en décembre 1894 et la réponse faite par Gaston Deschamps dans *Le Temps* le 30 du même mois ; et surtout la grande cristallisation de 1895, où tous les débats antérieurs sont unifiés, et de ce fait durcis, sous une forme binaire pour des années, par la mobilisation des plus grandes plumes de la critique installée,

de collaborateurs, et socialement et politiquement marginales (des revues « jeunes » et « de jeunes » au sens de la jeunesse sociale) : la « petite revue » est alors « l'aboutissement extrême, le produit le plus cohérent, d'un processus d'autonomisation [de l'activité littéraire] qui remonte très loin » (Anna Boschetti, citée p. 258, n. 4). Je le suis volontiers sur ce point. Il est par ailleurs étonnant que ce livre, précis et précieux, ne mentionne pour ainsi dire pas la question, tout de même assez spécifique dans un contexte de nationalisation de la vie intellectuelle, du rapport critique aux littératures étrangères.

- 5 La formule est de Thomas Loué, à partir du titre de *La Revue politique et littéraire, ou Revue bleue*. Voir « La revue », dans *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, dir. Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, notamment p. 357.
- 6 Sur tout ceci, voir notamment Blaise Wilfert-Portal, *Paris, la France et le reste... Importations littéraires et nationalisme culturel en France, 1885-1930*, thèse d'histoire, dir. Christophe Charle, université Panthéon-Sorbonne, 2003, en particulier la première partie, « Le choc de l'étranger ».

Eugène-Melchior de Vogüé, Ferdinand Brunetière, André Hallays, Édouard Rod, Émile Faguet, Arvède Barine, dans les pages de la *Revue des deux mondes*, de *La Revue de Paris*, de *La Revue politique et littéraire*.

On le voit au simple énoncé des titres de presse dans lesquels paraissent les principales prises de position : une part importante du débat littéraire des années 1890, et qui a des incidences capitales sur l'un des affrontements politiques majeurs de ce temps, l'affaire Dreyfus⁷, se fait donc dans les revues littéraires, et concerne la question de la place des littératures étrangères dans le champ littéraire français. Or la tradition d'analyse idéologique de la presse, forte du côté de l'histoire, risque ici de renforcer l'*a priori* internaliste de certaines études qui réduisent les choix littéraires à des questions esthétiques : le schéma de dispersion des revues dans la configuration discursive du débat entre « cosmopolitisme » et « nationalisme » littéraires dépendrait de conceptions du monde, de désaccords esthétiques, de conceptions politiques de leurs rédacteurs et figures de proue, dont les prises de position produiraient la position de leurs organes de presse dans la vie littéraire et intellectuelle.

260

Dans cette perspective, la structure d'ensemble de la polémique peut sembler limpide, en effet. Du côté des importateurs, le symbolisme et les « jeunes revues », qui portent la littérature étrangère comme une provocation contre le nationalisme obsidional des élites installées, articulant ainsi jeunisme, anarchisme et esthétisme ; d'autre part, les défenseurs de frontières sourcilieux, souvent commentateurs culturels dans la grande presse, pour certains d'ailleurs futures figures centrales du « nationalisme » (Henry Fouquier, Gustave Larroumet, Francisque Sarcey, Charles Maurras, Maurice Barrès, Jules Lemaitre) ; enfin, un juste milieu, tenant de la modération, pour qui l'importation de littératures étrangères en France est inévitable, ancienne, et au fond de modeste conséquence puisque la littérature française, dominante, n'y risque pas son âme et y conforte même sa suprématie (c'est la ligne des grandes revues politico-littéraires comme la *Revue des deux mondes*, la *Revue bleue* ou *La Revue de Paris*, mais aussi du *Journal des débats*).

Pourtant, on peut contester cette réduction du débat à une question idéologique et/ou esthétique. À lire la période et ses enjeux à travers cette focale, celle qui fait de tel ou tel auteur un « cosmopolite », du fait d'une « vision du monde », et des revues, des auteurs collectifs également plus ou moins « cosmopolites » en fonction de leur conception de ce que pourrait être un

7 Sur la scène primitive « littéraire » de l'Affaire, voir notamment Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels », 1880-1900*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, et Venita Datta, *Birth of a National Icon. The Literary Avant-Garde and the Origins of the Intellectual in France*, Albany (NY), SUNY Press, 1999.

« cosmos harmonieux »⁸, on en limite la compréhension. En effet, si les revues ont eu cette place dans le débat, si leurs contributeurs ont à ce point pris position et contribué à la pression polémique du moment sur le « cosmopolitisme », c'est qu'elles étaient elles-mêmes engagées de manière très spécifique, et différenciée, dans les circulations littéraires que les « nationalistes » dénonçaient comme une invasion. La diversité des formes concrètes prises par cet engagement rend compte de la variété de leurs positions dans le débat.

LES « PETITES REVUES » ET L'IMPORTATION DES LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES : LES LIMITES DE LA BONNE VOLONTÉ DU PAUVRE

Le rôle de l'importation de l'étranger dans les jeunes revues des années 1885-1895 est un fait général, quelquefois mentionné et étudié⁹, mais largement sous-estimé dans l'ensemble. Traductions de textes de fiction, de théâtre ou de poésies, comptes rendus de lecture d'ouvrages étrangers, participation aux grandes polémiques en cours sur les auteurs scandinaves ou les romanciers russes qui défrayaient alors la chronique, présentations synthétiques à visée informative de tel ou tel courant littéraire à l'étranger, revue des revues étrangères et résumé succinct de leur contenu : sous diverses formes, la littérature étrangère y est très présente, et elle est l'un des traits les plus marquants de cette nouvelle vague de périodiques. Mais elle se heurte aussi à des limites strictes, notamment celles de la modestie des contacts internationaux que ces revues sont en mesure d'établir, et surtout celles qu'impose le coût de la traduction en régime de droit d'auteur.

La traduction, et d'une manière générale, l'importation de la littérature étrangère, n'est pas accessible, en réalité, à toutes les « petites revues » de jeunes, loin de là. Celles qui ont pu en disposer réellement sont en fait les plus illustres, et surtout les plus solides. L'exemple des revues de rang inférieur, soit beaucoup plus éphémères, soit provinciales, soit encore de moindre renom, révèle un tableau très décevant. *La Syrinx*, publiée à Aix-en-Provence entre 1892 et 1894, publie treize numéros de vingt-huit pages et compte parmi ses collaborateurs de jeunes poètes, obscurs alors, mais pleins d'avenir, comme

8 C'est la perspective de Nicolas Di Méo dans *Le Cosmopolitisme dans la littérature française. De Paul Bourget à Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 2009.

9 Voir notamment Robert Jouanny, « Les orientations étrangères au *Mercur de France* (1890-1895) », *RHLF*, n° 1, « Le *Mercur de France* et la littérature en 1890 », dir. Louis Forestier, janvier-février 1992, p. 56-72. Beaucoup plus récemment, un colloque ambitieux, organisé par Catherine Servant et le CREE, s'est tenu à l'Institut national des langues et civilisations orientales sur le *Mercur de France* et les littératures étrangères : *Lettres d'Europe, et au-delà, dans le « Mercur de France » (1890-1940)*, Paris, INALCO, 21 et 22 novembre 2014. Les actes, en préparation, sont à paraître aux Presses de l'INALCO.

Charles Maurras, André Gide, Camille Mauclair, Maurice Bouchor, et nombre de collaborateurs des grandes revues symbolistes, comme Henri Mazel, Maurice Rollinat, Raymond de La Tailhède, à côté des collaborateurs locaux, typiques du « réveil des provinces » : elle présente donc le profil type de la petite revue moderniste. Or elle ne livre à peu près aucune information sur les littératures de l'étranger, et ne donne dans ses pages aucune traduction. Une revue plus centrale, *Le Rêve et l'Idée*, dirigée par Saint-Georges de Bouhélier, un symboliste dissident qui prétend alors faire fusionner l'inspiration poétique et l'énergie positive du naturalisme, publiée à Paris et de plain-pied dans les débats littéraires contemporains, mais qui ne donne que onze numéros entre 1894 et 1896, ne présente alors des littératures étrangères que quelques traductions du néerlandais et du flamand, et des textes portant sur la vie littéraire hollandaise. Quelques rares comptes rendus de littérature italienne ou sud-américaine ne parviennent pas à masquer la modestie des moyens et des réalisations de la jeune revue, et plus largement de nombre de jeunes revues, même parisiennes.

Fort différent est le cas de *La Revue blanche*, créée en 1889 avec l'appui des frères Natanson et qui semble un temps incarner l'avant-gardisme par excellence¹⁰. La posture de la revue est résolument moderniste, hostile à l'art installé, à l'académisme, mais aussi à l'érudition universitaire, au Collège de France, à l'Opéra, au Conservatoire national, aux Salons. La coïncidence entre engagement politique et engagement libertaire en matière d'art la caractérise, et elle s'appuie pour cela tout particulièrement sur l'importation de textes étrangers. Léon Tolstoï est régulièrement traduit dans ses pages, notamment aux moments les plus tendus, comme en avril 1900 lorsque *La Revue blanche* publie « Patriotisme et gouvernement », charge féroce contre le pouvoir d'État et le nationalisme. *La Revue blanche*, connue par ailleurs pour son modernisme pictural et l'appui qu'elle donne au néo-impersonnisme, soutient la polémique au sujet d'Ibsen et du théâtre scandinave autour de 1890, défend sans faillir le wagnérisme, et prend une part significative à l'introduction de Friedrich Nietzsche en France à partir de 1893. Avec à peu près 10 à 15 % de littérature étrangère dans ses livraisons de poésies, de théâtre et de fiction, elle fait de l'importation littéraire un fer de lance de sa campagne de subversion littéraire. Elle s'appuie notamment sur cette importation pour devenir un périodique solide : en 1897, elle donne naissance à un comptoir d'édition qui peut exploiter

¹⁰ Sur *La Revue blanche*, voir notamment Olivier Barrot et Pascal Ory, « *La Revue blanche* ». *Histoire, anthologie, portraits*, Paris, Christian Bourgois, 1989 ; Geneviève Comès, « *La Revue blanche* » et le mouvement des idées, thèse de doctorat d'État, dir. Robert Jouanny, université de Paris XII, 1987 ; et plus récemment Paul-Henri Bourrellet, « *La Revue blanche* ». *Une génération dans l'engagement, 1890-1905*, Paris, Fayard, 2007. La bibliographie abondante sur cette revue n'empêche pas que son rapport avec les littératures étrangères ne soit jamais traité de manière très consistante.

ses découvertes, notamment étrangères, et qui publie cent cinquante titres avant que son fonds ne soit racheté par Eugène Fasquelle en 1903.

Mais c'est le *Mercure de France* qui constitue le vrai haut lieu de l'importation littéraire dans les jeunes revues¹¹ et l'illustration la plus claire du rôle qu'y tient la traduction. Contrairement à beaucoup de ses sœurs, elle parvient à passer le cap des années 1900, et compte probablement 3 000 lecteurs en 1905. Or le *Mercure de France* est un large succès dans la mesure où il réussit à tenir le double pari de l'information et de la publication de littérature étrangère en traduction. Dès sa première année, la présentation et la traduction de textes étrangers semblent être une préoccupation majeure : Stéphane Mallarmé traduit Alfred Tennyson ; des textes d'Ola Hansson, de Jean Paul, du Hollandais Multatuli, d'Otto Julius Bierbaum, des extraits de Max Stirner, de Gerhard Hauptmann, de Jens Peter Jacobsen, de Giosuè Carducci figurent dans les livraisons d'inédits de la revue. Dès septembre 1891, Remy de Gourmont, le rédacteur en chef officieux, affirme son intention de présenter régulièrement des œuvres inédites, dans le texte ou en traduction, des principaux poètes étrangers contemporains.

Cependant, la réalité de la première décennie du *Mercure* est en fait légèrement différente de ce qu'espérait Gourmont : la revue doit principalement se contenter d'être un instrument d'information, bien plus que de traduction directe de littérature étrangère. Ce qui marque le rôle décisif de la revue dans le débat sur la littérature étrangère, ce ne sont pas les poèmes d'Algernon Charles Swinburne, d'Oscar Wilde, les pages de Tennyson ou les nouvelles de Robert Louis Stevenson qu'on trouve traduites dans ses pages, et qui ne représentent finalement qu'une faible part de l'ensemble des publications, mais l'établissement de sa « Revue du mois », une rubrique de critique et d'information rapidement différenciée, qui occupe peu à peu jusqu'à la moitié de sa pagination. Un comptage des recensions d'ouvrages de littérature étrangère dans les chroniques de la « Revue du mois », entre 1897 et 1904, donne environ 170 entrées pour les seules littératures de langue allemande, soit plus de vingt par an ; pour la littérature anglophone, on atteint 430 entrées, qui concernent un très grand nombre d'auteurs contemporains mais aussi les célébrations et les grands ouvrages rétrospectifs d'histoire littéraire. La littérature hispanophone est représentée par 200 entrées, dans près de 90 % des cas au sujet d'ouvrages écrits directement en espagnol ; un peu plus de 100 entrées concernent la littérature italienne, principalement

11 Sur le *Mercure de France*, la bibliographie est riche, même si assez rarement consacrée aux questions d'importation littéraire. Voir notamment le numéro spécial de la RHLF précédemment cité, mais aussi Claire Lesage, *Le « Mercure de France » de 1894 à 1914*, thèse de l'École nationale des chartes, 1985 ; Liliana Samurović-Pavlović, *Les Lettres hispano-américaines au « Mercure de France », 1897-1915*, Beograd/Paris, s.n./Centre de recherches hispaniques, 1969, et Lucien Brochard, *Henry Davray, le « Mercure de France » et l'Angleterre*, thèse d'université ès-lettres, dir. Jean-Marie Carré, université de Paris, 1953.

en italien ; 75 la littérature néerlandophone, des ouvrages en néerlandais à l'exception des traductions de Multatuli et de Louis Couperus ; plus de 50 la littérature polonaise, près de 100 la littérature portugaise, 60 la littérature russe, et 50 les littératures scandinaves, dans les deux derniers cas, en majorité à partir d'ouvrages traduits. Au total, on dénombre près de 1 200 recensions critiques ou notes d'information sur la vie littéraire à l'étranger, soit environ 150 par an.

En comparaison de cet immense effort d'information littéraire européenne, le travail direct de traduction, dans les pages de la revue, jusque dans la décennie 1900, pèse de façon beaucoup moins décisive, parce que la revue devait s'en tenir, la plupart du temps, à des formes courtes, poèmes, nouvelles, courts essais, et ne pouvait guère envisager de publication suivie. Si les choses changent dans les années 1900, c'est que le comptoir d'édition a bénéficié d'un don inattendu, sans lequel rien n'aurait été possible : créé en 1895, il ne peut d'abord publier à peu près que des ouvrages français, parce qu'ils obéissent à l'économie inversée de l'avant-gardisme littéraire, les auteurs, des proches pour l'essentiel, n'en attendant à peu près pas de rémunération, du moins dans un premier temps. Impossible de faire fonctionner ce genre d'économie dans un régime de respect du droit d'auteur international, avec des auteurs étrangers qui ne participent pas des mêmes réseaux, qui ont déjà publié leur œuvre dans leur langue, et n'ont pas un besoin urgent de publier en français sans bénéfice pécuniaire. Ce n'est donc que pendant la décennie 1900 que le *Mercur* peut réellement se lancer dans une politique de traductions de textes complets, qu'il décide de réunir dans une collection de littérature étrangère, parce que son principal chroniqueur des littératures anglophones, le Franco-Anglais Henry-D. Davray, avait fait un héritage conséquent et décidé – malgré la résistance du rédacteur en chef Alfred Vallette, qui ne pensait pas que l'affaire serait rentable, ni très utile – de le consacrer à la cause.

LES REVUES « POLITIQUES ET LITTÉRAIRES » : LE CŒUR DE L'IMPORTATION LITTÉRAIRE

Les limites rencontrées par les « petites revues », dans leurs efforts pour organiser au moins une partie de la vie intellectuelle et littéraire française autour de la traduction de la littérature étrangère, sont donc assez étroites, et elles expliquent le décalage constaté entre leur capacité à orienter les débats parisiens dès les années 1890 et leur percée plus tardive dans l'édition française, qui ne s'effectue qu'au cours des années 1900 et 1910, et tout particulièrement pour la littérature en traduction. Au contraire, les moyens dont disposaient les grandes revues lettrées leur permettaient alors de tenir le premier rang en matière de traduction de littératures étrangères, et de contribuer à renouveler les pratiques des éditeurs de la littérature générale, en leur faisant articuler,

autour des œuvres étrangères, le souci du marché et les logiques propres au champ littéraire.

La première de ces grandes revues, par son ancienneté, sa solidité financière, sa renommée internationale et l'importance de son lectorat dans les élites francophones est évidemment la *Revue des deux mondes*. Son intérêt pour les littératures étrangères n'est certes pas nouveau. Son origine romantique, pour une part, la désignait pour être la caisse de résonance d'un mouvement littéraire et esthétique fondamentalement transnational¹². Prise entre la dimension internationale de son lectorat, fondée sur la francophonie des élites sociales en Europe et aux Amériques, et le « cosmopolitisme du national » du romantisme¹³, dont elle était issue, la revue se trouva, dans les années 1840-1850, en position de « plaque tournante de ce qui se dit et s'écrit sur le thème des littératures étrangères¹⁴ ».

Il reste que la part des littératures étrangères dans la *Revue des deux mondes* au cours de la période suivante, avant les articles tonitruants d'Eugène-Melchior de Vogüé sur le roman russe, est très modeste. Au total, 27 livraisons, entre 1870 et 1885, sont des traductions ou des adaptations de littérature étrangère, sur un ensemble de 273, soit moins de 10 %, et toujours sous la forme de courtes séries. Pour ce qui est du commentaire et de la présentation des œuvres de l'étranger par des rédacteurs de la revue, une rubrique « littératures étrangères » existe dans les tables rétrospectives, mais pas dans la revue elle-même : à cette date les littératures allophones n'ont donc pas de statut particulier. Au contraire, une fois enclenchée la vague du roman russe, en 1886, la revue s'intéresse beaucoup plus régulièrement aux littératures étrangères, et sous différentes formes. À partir de 1888, l'importation littéraire s'accélère nettement, avec trois à quatre livraisons de textes de fiction par an, de Rudyard Kipling, de Frank Harris, de Leopold von Sacher-Masoch, d'Emilio Vacano, d'Adam Szymański, et d'autres encore.

Mais c'est surtout à partir de 1893 que la visibilité de la littérature étrangère dans la *Revue des deux mondes* se fait plus grande, et la raison en est d'une part la concurrence des revues des jeunes, en pleine affirmation depuis le début de la décennie, et d'autre part la concurrence redoublée entre revues « littéraires et politiques » avec la création de *La Revue de Paris*. Si on dépouille la *Revue*

12 Je suis sur ce point l'analyse que fait Philippe Régner de la présence de la littérature étrangère dans la *Revue des deux mondes*, depuis sa création jusqu'à la guerre franco-prussienne. Voir « Littérature nationale et littérature étrangère au XIX^e siècle : la fonction de la *Revue des deux mondes*, 1829-1870 », dans *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, dir. Michel Espagne et Michael Werner, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Philologiques », 1994, p. 289-314.

13 Voir sur ce point le livre d'Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 1999, chapitre I, « La révolution esthétique », notamment p. 64 sq.

14 Philippe Régner, « Littérature nationale et littérature étrangère », art. cit., p. 294.

des deux mondes au moment du pic de la polémique sur le « cosmopolitisme littéraire », en 1895, on est frappé de la montée en puissance des littératures étrangères dans ses pages. Avec la publication, en quatre livraisons à chaque fois, du *Triomphe de la Mort* et des *Vierges au rocher* de Gabriele D'Annunzio, à côté de livraisons isolées de Frank Harris, de Hamlin Garland, de José María de Pereda, d'Anton Tchekhov, de Mrs Humphry Ward, de Vernon Lee, de Hall Caine, de Rudyard Kipling, les œuvres étrangères comptent alors pour plus d'un tiers des auteurs (16 pour 44 auteurs au total). Cette montée en puissance correspond précisément à l'arrivée à la tête de la revue de Ferdinand Brunetière, qui sort de sa charge d'enseignement à l'École normale supérieure, où il avait fait cours sur l'influence des littératures étrangères sur la littérature française et sur l'idée de littérature comparée¹⁵. Il s'adjoit une équipe de jeunes collaborateurs, pris dans la jeunesse littéraire symboliste, comme Teodor de Wyzewa, Jean Thorel, et André Bellessort. Pour le nouveau directeur de la *Revue des deux mondes*, la nécessité de faire du neuf impose de puiser dans un vivier de jeunes auteurs avec lesquels, par son enseignement, il avait encore des contacts, directs ou indirects, mais aussi, puisque c'était le climat imposé par les débats littéraires et intellectuels les plus vifs du moment, de choisir précisément parmi ces jeunes gens ceux qui seraient le plus à même de participer à la passion générale pour les littératures étrangères. D'où le renouvellement des orientations générales de la revue, qui s'intéresse moins exclusivement aux littératures anglophones pour élargir son empan et participer directement aux débats en cours.

La revue se dote alors de ses chroniques spécifiques de littérature étrangère, notamment sous la responsabilité de Teodor de Wyzewa, sous le titre de « revues... » allemandes, anglaises, russes, italiennes, etc. Il s'agissait de revues mensuelles, au nombre donc d'une dizaine par an, fort substantielles, puisqu'elles comptaient entre 10 et 15 pages chacune. Wyzewa raconte à l'occasion que Ferdinand Brunetière le contraignait à présenter chaque mois trois sujets différents, parmi lesquels il choisissait celui qui lui paraissait convenir¹⁶. La présence de la littérature étrangère, même sous la forme de la critique, est loin de se limiter aux articles de Wyzewa, mais les 120 à 150 pages qu'il y donne chaque année constituent une part essentielle du discours sur « l'étranger » culturel tenu par la revue. Il y fait feu de tout bois : les critiques directes de textes de fiction ou de poésie voisinent avec des comptes rendus

15 En dehors des études générales sur Ferdinand Brunetière, comme celle d'Antoine Compagnon (*Connaissez-vous Brunetière ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 1999), voir sur ce point précis Pierre Moreau, « Brunetière, professeur de "littérature comparée" », *Revue de littérature comparée*, n° 1, janvier-mars 1956, p. 64-85.

16 Paul Delsemme, *Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme*, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, coll. « Travaux de la Faculté de philosophie et lettres », 1967, p. 56.

de lecture critique, des tableaux de telle ou telle vie littéraire étrangère, des récits de correspondance, des anecdotes, des portraits. Ses études sur William Morris, sur Walter Pater, sur les poètes romantiques, sur William Hurrell Mallock, sur Robert Louis Stevenson, sur Mrs Humphry Ward, sur les romans chrétiens de Hall Caine, sur le roman naturaliste en Angleterre, sur Edgar Allan Poe, sur Harriet Beecher Stowe, sur Friedrich Gottlieb Klopstock, sur Conrad Ferdinand Meyer, sur Peter Rosegger, et bien d'autres encore, constituent plus de la moitié des textes réunis ensuite dans les trois séries des *Écrivains étrangers*, que la Librairie académique Perrin fait paraître respectivement en volumes en 1896, en 1897 et en 1900, et qui représentent la publication la plus importante de l'époque sur la littérature européenne récente ou contemporaine.

La littérature étrangère y gagne une place régulière, essentielle, visible, et cette rubrique place donc l'importation littéraire parmi les phénomènes structurants pour la revue, à très long terme, bien loin de l'idée convenue que les grandes institutions les plus proches de l'Académie étaient, par conservatisme, naturellement liées au « nationalisme » ou au moins particulièrement prudentes vis-à-vis de l'étranger. On comprend de ce fait que Wyzewa ait été l'objet des attaques les plus féroces de la part de Charles Maurras, dès le milieu des années 1890. Il a représenté dès cette époque une position forte et très repérable dans la vie intellectuelle parisienne, au profit de la *Revue des deux mondes*, dont la dimension encyclopédique, et en même temps foncièrement normative, contribue à la fois à donner l'impression d'une présence immédiate de la vie littéraire foisonnante de l'Europe et d'une capacité à la maîtriser en produisant des hiérarchies culturelles à l'échelle du continent.

D'autres revues politiques et littéraires sont engagées alors dans la même mutation, notamment pour ne pas se laisser distancer par la *Revue des deux mondes*. Ainsi, la *Revue bleue*, la plus datée, par sa présentation, de ces grandes institutions traditionnelles parisiennes, qui réunissait des articles de politique étrangère et coloniale, des récits historiques, des récits de voyage, de nombreux articles de critique littéraire et des discours de réception à l'Académie française, connaît au milieu des années 1890 une mue importatrice. Elle publie ainsi, au cours de l'année 1895, des œuvres de George Gissing, de Hermann Sudermann, de Carlot Gottfried Reuling, de Robert Louis Stevenson, de Giovanni Verga, d'Arrigo Boito, de courts récits d'Antonio Fogazzaro et de Salvatore Di Giacomo, et une « nouvelle américaine » de Mrs Eastwick. La présence nouvelle de l'étranger se manifeste également dans les notes et les études, avec Andrew Lang sur Stevenson, Conrad Alberti sur Gustav Freytag, une étude sur le mouvement littéraire en Russie, une lecture

de l'œuvre de Richard Wagner par Gaston Carraud, une note sur Benito Pérez Galdós, et enfin, deux articles qui prenaient à bras le corps le débat sur le cosmopolitisme littéraire, par René Doumic, futur directeur de la *Revue des deux mondes*, sur l'œuvre de Gabriele D'Annunzio, et par Émile Faguet, « Sur le cosmopolitisme littéraire ». L'importation littéraire est ainsi devenue une part essentielle de l'activité de la revue, en matière de publication d'inédits comme en matière d'informations.

La force de ces revues était d'articuler l'importation littéraire directe, sous la forme de traductions coûteuses, et la critique à grande échelle, même si le *Mercur de France* avait tout de même le dessus dans ce domaine. La dernière décennie du XIX^e siècle a donc vu les grandes revues lettrées contribuer décisivement à l'importation de la littérature étrangère en France, à la fois pour des raisons de concurrence avec les revues des jeunes, qui promouvaient la littérature étrangère comme moyen de subvertir l'ordre littéraire établi, sans nécessairement avoir les moyens d'aller au bout de leurs ambitions, mais aussi à cause de la concurrence entre elles, les nouvelles venues poussant les anciennes à se transformer, à innover, et à répondre aux demandes d'un public lettré transformé. L'une des formes les plus visibles de la littérature étrangère dans le champ littéraire français est donc dorénavant ce format particulier qu'est la chronique régulière et nationalisée des littératures étrangères, qui assure une circulation d'informations et une présence du jugement critique inouïes jusqu'alors.

Toutefois, si l'on y prend bien garde, cette institutionnalisation est ambiguë : l'unicité de *la* littérature s'en trouve irrémédiablement perdue, puisque la forme du discours sur les œuvres allophones est dorénavant *a priori* productrice d'un clivage étanche entre le national et l'étranger, et classe les œuvres dans un ensemble de rubriques linguistico-nationales préconstruites, dont la dynamique discursive implicite devra, pour une part au moins, consister à retrouver les marques de cette appartenance dans les œuvres et les textes. Cette loi d'airain de l'assignation identitaire, présente bien sûr dans le discours critique depuis Germaine de Staël au moins, reçoit toutefois dans l'opération une onction institutionnelle nouvelle, qui, comme dans l'université française la reconfiguration des chaires de littérature décrite par Michel Espagne¹⁷, rend l'arbitraire des partages culturels invisible et naturalise le national comme schème de compréhension du monde.

17 Michel Espagne, *Le Paradigme de l'étranger. Les chaires de littérature étrangère au XIX^e siècle*, Paris, Le Cerf, 1993.

Il reste à restituer ce que contenaient ces chroniques et ces critiques, pour en comprendre l'importance et les effets. Il n'est pas simple d'évoquer en quelques lignes, de manière un tant soit peu pertinente, les montagnes de papier et les océans d'encre que représentent les textes d'informations, de critique et de commentaires publiés par les revues de la fin du XIX^e siècle sur les littératures étrangères. Pourtant, c'est une question essentielle pour comprendre la structure complexe de la polémique, les différentes positions des acteurs, ce que ces débats révèlent du fonctionnement de la vie littéraire parisienne autour de 1900 – mais aussi, réciproquement, les effets qu'ont ces débats sur la vie littéraire.

On peut suivre trois voies différentes pour les aborder. Tout d'abord celle de la lecture interne, qui suit leur logique intellectuelle, esthétique et idéologique. Et sur ce point, l'une des dimensions les plus frappantes est l'ambiguïté idéologique de bien des chroniques et critiques de littératures étrangères. Qu'il s'agisse d'Henri Albert, le spécialiste de littérature allemande du *Mercure de France* dans les années 1890 et l'actif importateur de Nietzsche, ou de Philéas Lebesgue, polymathe flamboyant dans les pages de la même revue, où il tint les chroniques des lettres grecques (sous le nom de Démétrius Astériotis), yougoslaves (sous le nom de Lioubok Sokolovitch) et portugaises¹⁸, ou encore d'Augustin Filon, chroniqueur régulier de la *Revue bleue*, du *Journal des débats*, dont il assurait dans la seconde moitié de la décennie 1890 la rubrique anglaise, et de la *Revue des deux mondes*, la posture du critique sur la littérature dont il est loin d'être à chaque fois un spécialiste peut parfois être dure, caricaturalement chauvine, ou au moins résolument nationalisante.

Henri Albert fait de Nietzsche, dès 1895, un antidote à toute la littérature allemande, caractérisée par « [une] absence totale d'optique dans le jugement, [un] manque complet de *flair* artistique¹⁹ ». Le 1^{er} juillet 1899, Albert conclut l'une de ses chroniques par ce jugement féroce : « il n'y a pas encore de culture allemande ». Lebesgue, chroniqueur attentif de littératures marginalisées dans les pages du *Mercure*, tient à les replacer sous le regard des contemporains en s'appuyant sur le raisonnement selon lequel il s'agit d'authentiques littératures nationales, et qu'à ce titre elles méritent qu'on en rende compte, selon un vieux principe d'égalité formelle entre les nations, issu des textes de Johann Gottfried von Herder et des luttes nationalistes des poètes et érudits du premier XIX^e siècle. Les diverses chroniques d'Augustin Filon sont, de leur côté,

18 Voir Philéas Lebesgue, *Portugal no « Mercure de France »*. *Aspectos literários, artísticos, sociais de fins do séc. XIX a meados do séc. XX*, trad. et éd. Madalena Carretero Cruz et Liberto Cruz, Lisboa, Roma Editora, coll. « Casa de cultura », 2007.

19 Henri Albert, « Journaux et revues », *Mercure de France*, vol. XVI, n° 72, décembre 1895, p. 424, souligné par l'auteur.

reprises en volume, notamment par la maison Hachette en 1893 : les articles sur Tennyson, sur William Archer, sur Arthur Wing Pinero, sur Inigo Jones, sur Charles Stewart Parnell ou sur James Froude sont alors présentés comme des « Profils anglais », effaçant toute référence à la littérature, ou à la politique, pour ne plus parler, au fond, que d'« identité nationale ». Une dynamique très fréquente de l'importation littéraire dans les revues, d'avant-garde comme modérées, modestes comme riches, jeunes comme chenuës, aboutit donc, de manière surprenante par rapport à une forme de mythologie cosmopolite très fréquente, à l'affirmation, à la réaffirmation et à l'imposition de l'évidence des « cultures nationales », ce qui revient à ce que les socio-historiens désignent comme une opération d'*assignation identitaire*, un processus caractéristique du mouvement alors en cours de nationalisation des sociétés européennes. Le discours sur les littératures étrangères aboutissait à produire une image du monde littéraire profondément nationalisée, les textes, les auteurs et les formes se trouvant subsumés sous des « identités nationales » largement tautologiques.

Naturellement, cette production discursive n'est alors pas close sur elle-même, confinée dans les pages des revues : on aurait tort d'ignorer son importance et son écho, voire sa représentativité, quand on voit comment les articles et les chroniques trouvent un débouché éditorial. On l'a dit pour Augustin Filon : ses critiques et chroniques en font un auteur de la maison Hachette, ce qui lui assure une forte diffusion, et ses notices concernant le théâtre lui donnent l'autorité pour devenir un spécialiste du genre littéraire encore dominant dans le champ du pouvoir parisien, puisqu'il publia en 1896 chez Calmann-Lévy, l'un des éditeurs naturels des cercles académiques, son *Théâtre anglais contemporain*. Dans une perspective qu'on pourrait dire éditoriale et longitudinale, inspirée du travail d'Évanghélia Stead²⁰ et de Laurel Brake²¹, on pourrait suivre de très nombreux exemples de ces textes de revues sur les littératures étrangères qui sont republiés sous forme de volume. Ces textes vivent alors une seconde vie, avec une nouvelle diffusion, un nouveau format, potentiellement un nouveau public, mais connaissent aussi inévitablement une transformation sémantique profonde, puisque leur dispersion initiale et leur caractère inévitablement anecdotique (au hasard des publications recensées) se trouvent sublimés sous un format de beaucoup plus grande autorité, affirmant l'unité de leur vision et la cohérence rétrospective d'un parcours.

Le cas de Jean Dornis est singulièrement évocateur. De son vrai nom Elena Goldschmidt, épouse Beer, puis Drouin, née à Florence dans les milieux huppés

20 Évanghélia Stead, « De la revue au livre : notes sur un paysage éditorial diversifié à la fin du XIX^e siècle », *RHLF*, n° 4, « Éditeurs et écrivains aux XIX^e-XX^e siècles », 2007, p. 803-823.

21 Laurel Brake, *Print in Transition, 1850-1910. Studies in Media and Book History*, Basingstoke, Palgrave, 2001.

du Grand Tour lettré, d'abord parrainée par Charles Leconte de Lisle pour ses premiers écrits poétiques et romanesques, elle est une chroniqueuse régulière de *La Revue des revues* de Jean Finot sur un très grand nombre de sujets italiens, notamment la littérature et le théâtre contemporains. Or ces notices et critiques paraissent en volume dès 1898, avec *La Poésie italienne contemporaine*, chez Ollendorff, déjà à sa quatrième édition en 1900 et couronné par l'Académie, puis un *Théâtre italien contemporain* en 1904, et un *Roman italien contemporain* en 1907, l'un et l'autre chez Calmann-Lévy, le dernier connaissant deux rééditions²² au cours de l'année. À ce titre, elle était dès la fin des années 1900 l'auteur du plus considérable ensemble de textes sur la littérature italienne contemporaine qui fût alors disponible en France, avant les synthèses de Benjamin Crémieux dans les années vingt. La chronique des lettres étrangères offre donc à des femmes, même si elles adoptent un nom de plume masculin, un statut auctorial enviable aux confins de l'écriture mondaine et de la science littéraire.

On ne peut minorer l'importance de ce genre de publications, pour différentes raisons. D'abord, parce que, pas plus chez Jean Dornis que chez les autres, aucun de ces ouvrages ne se limitait naturellement à décrire le théâtre, la poésie, ou le roman contemporains : ils prétendaient au contraire, par le truchement du signe littéraire, théoriser aussi souvent que possible sur l'identité nationale de son « peuple ». Ensuite, parce que les conditions dans lesquelles ces textes apparaissaient dans les revues leur donnaient une forme de crédibilité ethnologique certaine. On suit cette fois un raisonnement proche de celui qui est mis en œuvre par Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant dans leurs analyses du « discours médiatique », qui consiste notamment à replacer l'article, la chronique, le poème ou l'extrait de fiction, souvent abusivement « purifiés » en « textes », dans la matrice journalistique qui les ont vus paraître, et donc dans l'environnement discursif complexe qui a inévitablement coloré leur réception première et leur schème générateur²³.

En premier lieu, parce que le discours sur l'étranger littéraire voisine très souvent, dans les pratiques d'écriture d'un chroniqueur, avec un genre alors crucial pour la capacité de la presse à rendre compte des nouvelles configurations du vaste monde, le grand reportage²⁴. Teodor de Wyzewa en vient immédiatement, d'une certaine manière, et cela colore significativement

22 Peut-être s'agissait-il simplement de retirages. La différence n'est pas toujours clairement établie, ni dans les notes d'époque, ni dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France.

23 Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, 1836 : *l'an 1 de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal « La Presse » d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001.

24 Sur ce point, Pascal Durand, « Le reportage », et Sylvain Venayre, « Identités nationales, altérités culturelles », dans *La Civilisation du journal, op. cit.*, p. 1011-1024 et p. 1381-1408 respectivement.

sa production de critique littéraire. Quand il est recruté à la *Revue des deux mondes*, il survit en multipliant les petits livres d'histoire de l'art, à raison de deux par an, notamment pour la maison Firmin-Didot, mais aussi en donnant de petits articles aux revues d'art, elles aussi demandeuses, comme *L'Art dans les deux mondes*. Mais, éloigné de la direction de *La Revue indépendante* par le choix de Gustave Kahn, alors beaucoup plus prestigieux, Wyzewa se laisse tenter par les propositions d'emploi de la *Revue bleue* de Jules Lemaitre et de la *Revue des deux mondes*, et surtout de cette dernière, Charles Buloz ayant besoin d'un « jeune casse-cou » qui irait à Berlin faire un reportage sur la vie et les mœurs des Allemands. Son reportage est salué. Après ce succès, en 1891, il lui est proposé d'élargir son propos en évoquant le socialisme européen, et de hanter les congrès, les maisons du peuple et les coopératives de divers pays européens. Ce grand reportage, tâche alors réservée aux jeunes qui doivent faire leurs preuves dans une grande revue, mais qui correspondait à la demande d'informations internationales²⁵ et requérait un voyageur plurilingue et rompu à la vie de garni, lui permet de rendre service à la *Revue des deux mondes* et de se faire apprécier pour ses talents de plume²⁶. Il se trouve donc idéalement placé pour participer au renouvellement des contributeurs auquel procède Ferdinand Brunetière lors de son arrivée à la tête de cette revue en 1894, et dont profitent aussi André Bellessort et Jean Thorel, parmi les importateurs de littérature étrangère.

Comme pour André Bellessort, pilier de l'Action française dans l'entre-deux-guerres, le recrutement initial d'un futur importateur de premier plan (Bellessort, quant à lui, sera dans les années 1900 l'importateur en France de Selma Lagerlöf, avant son prix Nobel) passait par le grand reportage (le Japon, pour Bellessort). Cette continuité entre le portrait de l'altérité littéraire et la peinture du vaste monde se lit aussi dans le cas de Georges Hérelle, le traducteur attiré de D'Annunzio. Rendu célèbre par sa traduction en français de *L'Innocente* pour le journal *Le Temps* en 1892, recruté par Louis de Gandarax pour traduire *Il Piacere* pour *La Revue de Paris*, la nouvelle revue qu'il lançait comme une arme de guerre contre la *Revue des deux mondes*, Hérelle y publie aussi, le 15 juillet 1894, un article intitulé « Francesco Mastriani, un romancier socialiste en Italie ». Or cet article est l'occasion d'une entrée en matière qui évoque les émeutes de Sicile, puis de toute l'Italie, au cours des années 1893 et 1894, et plus largement d'une étude de la situation douloureuse des populations rurales italiennes et de la place qu'y tient le socialisme, à travers le prisme de

25 Voir notamment sur ce point Michael Palmer, *Des petits journaux aux grandes agences. Naissance du journalisme moderne, 1863-1914*, Paris, Aubier, 1983.

26 Paul Delsemme, *Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire, op. cit.*, p. 38.

Mastriani, un romancier dont l'œuvre et l'orientation socialistes sont lus comme un symptôme du problème politique et social majeur que connaît l'Italie.

À quelques pages de cet article, l'éditorial de James Darmesteter sur la mort du président Sadi Carnot, assassiné par un anarchiste italien, et un article d'Henri Blerzy, spécialiste à la fois de l'Empire britannique et des communications nouvelles, sur l'agriculture moderne, alors que les numéros suivants voient des articles de l'économiste libéral Gustave de Molinari sur le protectionnisme américain et du républicain protestant Eugène Spuller sur une lettre apostolique du Saint-Siège, placent l'article d'Hérelle dans un continuum textuel où critique littéraire, actualité politique, commentaire de l'actualité économique et comptes rendus d'ouvrages techniques s'emboîtent pour contribuer collectivement à rendre compte d'un monde qui change. La littérature étrangère, dans ces revues « politiques et littéraires », participe au même effort que les articles diplomatiques, les récits de voyage et les reportages sur l'étranger : lire les romanciers étrangers, surtout lorsqu'ils appartiennent à la nébuleuse du roman de mœurs modérément réaliste, représenté alors dans toutes les littératures atlantiques et est-européennes, c'est poursuivre sous une autre forme l'effort de documentation sur l'étranger qui caractérise les groupes lettrés prédisposés à gouverner un État-nation impérial, confronté à un monde incertain de concurrences et de conflits. La pratique de la littérature étrangère relève alors d'une ethnologie littéraire empirique de l'étranger, particulièrement indiquée pour unifier des élites divisées autour de représentations communes des autres (et donc de soi) et leur donner des compétences gouvernementales, mais toujours dans le respect du bon goût et de l'amateurisme de bon aloi. Le rubriquage géo-linguistique de la littérature en diverses « revues » et « chroniques » nationalement assignées a contribué à la construction d'une image du monde segmentée, organisée en nationalités pour la compréhension desquelles la littérature est une voie d'accès essentielle.

Et sur ce terrain, le rôle des importateurs de littératures étrangères est décisif, puisqu'ils ne connaissent à peu près aucune concurrence : les agrégations de langue vivante sont alors récentes, et leur légitimité encore fragile par rapport à l'étude des langues anciennes ne s'acquiert que par une mise à distance de la littérature récente au profit des périodes bien antérieures, propices au déploiement des compétences linguistiques, et des périodes classiques, favorables à l'établissement d'un discours d'autorité parce qu'appuyé sur la caution symbolique d'auteurs reconnus comme des géants de la littérature universelle. Henri Albert, Teodor de Wyzewa et quelques autres sont alors, pour quelque temps encore, les seuls à écrire sur les littératures contemporaines en allemand, quand les plus aventureux des universitaires ne dépassent pas l'époque de Goethe pour leurs publications et leurs objets d'étude. De même,

l'absence de discipline déjà instituée à l'université ou à côté d'elle, en matière de sociologie et de sciences politiques (cette institutionnalisation a précisément lieu dans ces années du tournant de 1900 au sein de quelques universités, et donc encore assez loin du grand public lettré) fait des discours sur la littérature un moyen très fréquent de discourir sur la société, ou les sociétés, sur leurs variations et leur état. Le rôle d'Hippolyte Taine et de son *Histoire de la littérature anglaise* avait bien sûr été décisif pour la formation d'une bonne partie des générations d'auteurs évoqués ici, et surtout pour renforcer les apparences de science de ces écrits qui prétendaient déduire l'âme nationale et l'organisation naturelle d'une société donnée à partir de ses œuvres d'art, et singulièrement de littérature. Mais c'est encore ce que fait Max Nordau quand il publie *Entartung [Dégénérescence]* en 1892, un succès paneuropéen dûment traduit et commenté en français, dans lequel il fait des œuvres d'art, littéraires et picturales, le signe évident d'une décadence, mais aussi le matériau empirique de son étude de psychologie collective. L'anthropologie racialisée de la Société d'anthropologie de Paris prétend alors classer la variété des hommes dans le monde à partir de leur apparence physique, mais elle se limitait pour l'essentiel aux peuples non européens, ceux sur lesquels la suprématie raciale des Blancs était « évidente ». Or pour penser, classer, décrire les peuples européens de manière claire, rapide, efficace et en même temps parfaitement légitime, en un temps où émergeaient de nouveaux acteurs, parfois tonitruants, sur la scène artistique et littéraire européenne et atlantique, qui mettaient en cause l'évidence de la domination de la triade européenne sur la vie de l'esprit²⁷, la science de l'étranger par la littérature était un atout fondamental pour les élites lettrées.

De la même manière que la traduction de D'Annunzio dans les pages de la *Revue des deux mondes* pouvait avoir contribué à la production d'un discours structuré sur l'identité littéraire nationale, dans un rapport de tension avec la « latinité » italienne, jusque dans les choix de traduction les plus invisibles²⁸, la production critique intensive sur les littératures étrangères dans les revues académiques, mais aussi d'ailleurs dans les jeunes revues, qui adoptèrent le même schématisme classificatoire, participa à la profonde révolution de l'assignation identitaire que vécut la France de la Troisième République²⁹. Le « cosmopolitisme littéraire »

27 Sur ce point, voir Blaise Wilfert-Portal, « La place de la littérature étrangère dans le champ littéraire français autour de 1900 », *Histoire & Mesure*, vol. XXIII, n° 2, 2008, p. 69-101.

28 Sur ce point, et plus précisément sur l'importance de la traduction comme opération de production de l'identité esthétique nationale, voir mon article avec Thomas Loué, « D'Annunzio à l'usage des Français », *Ethnologie française*, vol. XXXVI, n° 1, 2006, p. 101-110.

29 À ce sujet, voir l'ensemble des travaux de Gérard Noiriel, et en dernier lieu, *Immigration, antisémitisme et racisme en France (XIX^e-XX^e siècles)*. Discours publics, humiliations privées, Paris, Fayard, 2007.

avait pour parfait jumeau la production de l'identité littéraire française, latine, classique, et naturellement mondiale. On est loin, de ce point de vue, d'une simple articulation de la « querelle du cosmopolitisme » entre avant-gardes « cosmopolites », « nationalistes » fermés/radicaux et « nationalistes » ouverts/modérés. La « modération » des grandes revues, dans la polémique, correspond aussi à leur investissement dans l'importation littéraire et à la constitution d'une science de l'étranger littéraire qui fonde une science littéraire de l'étranger. Elle correspond à un partage social : la mobilisation de l'étranger est d'abord l'apanage des élites et des institutions les plus installées de la vie culturelle, et c'est l'un des fondements de l'opposition des « nationalistes », d'origine moyenne et/ou provinciale, à l'importation littéraire, rabattue donc sur le dilettantisme mondain et le snobisme dépassé du *high life* des villes d'eau³⁰. La structure de la controverse et ses effets sociaux ne sont pas seulement liés à des convictions, des idéologies ou des tempéraments d'écrivains plus ou moins soucieux de penser l'unité du monde ou son irrémédiable éclatement, mais aussi et surtout à une restructuration importante du champ littéraire que l'on peut résumer par le terme de *transnationalisation*.

30 Opposition ancienne, déjà fort vive dans les années 1750-1770, en France comme en Grande-Bretagne : la constitution du national comme principe de souveraineté se fait largement dans l'opposition à l'aristocratie rococo, à ses modes de vie et à ses réseaux internationaux, qu'il s'agisse des « patriotes » français ou des *Englishmen* de John Wilkes.

L'ART NOUVEAU DES REVUES :
INTERACTIONS ET ÉMULATIONS DANS LA CONSTRUCTION
DES STYLES NATIONAUX

Fabienne Fravallo

Au passage du XIX^e au XX^e siècle, l'Europe tout entière est traversée par un vaste mouvement de rénovation et de revalorisation des arts décoratifs englobant l'ensemble du cadre de vie. Dépasant les frontières, cette entreprise trouve malgré tout une expression nationale différenciée dont témoigne la riche déclinaison des appellations, de l'Art Nouveau au Jugendstil, sans oublier le Modern Style britannique, le Stile floreale italien, le Modernismo espagnol ou le Secession Stil autrichien. Dans tous les cas, il s'agit de s'affranchir des pastiches historicistes, afin de renouveler les formes et l'inspiration des arts décoratifs : les artistes puisent simultanément dans la nature et dans l'esprit des traditions nationales anciennes pour entrer paradoxalement dans la modernité, en produisant un style propre à la sensibilité et aux besoins de leur époque. Cette attention pour le cadre de vie s'accompagne d'un nouveau regard porté sur ses éléments constitutifs, qui vise à abolir la hiérarchie entre les arts dits majeurs (peinture, sculpture et architecture), et les arts prétendus mineurs (les arts appliqués). Trouvant leur origine, dès le milieu du XIX^e siècle, dans l'Aesthetic Movement des préraphaélites anglais, précurseurs des Arts & Crafts, ces aspirations aboutissent en France et en Allemagne, selon des modalités diverses, à une valorisation inédite de l'objet d'art, d'un point de vue à la fois théorique, juridique et esthétique¹.

Ayant accédé à une pleine dignité artistique grâce à différents systèmes de promotion, et faisant l'objet de manifestations et d'expositions régulières au même titre que les anciens arts « majeurs », les arts décoratifs entrent alors également dans le champ de la critique, dont l'expansion accompagne celle de la presse. Les titres généralistes et les quotidiens, qui rendent compte de l'actualité

1 En France, ce combat pour « l'unité de l'art » aboutit à une reconnaissance officielle du statut d'œuvre d'art des arts décoratifs, avec la création de sections spéciales d'objets d'art dans les Salons annuels (1891 et 1895), mais aussi au musée du Luxembourg (1892). Parallèlement, le II^e congrès de l'Union centrale des arts décoratifs de 1894 accorde la propriété artistique aux artistes industriels, étape préalable à leur obtention du droit à la signature en 1902.

44. Robert Anning Bell, couverture pour *The Studio* (Londres),
vol. X, n° 47, 15 février 1897, coll. part.

45. Maurice Pillard Verneuil, couverture pour *Art et Décoration* (Paris),
vol. II, n° 1, janvier 1898, coll. part.

au sens large, s'en emparent ; à l'affût des expressions artistiques nouvelles, les revues symbolistes ne sont pas en reste, à l'instar de *The Yellow Book*, *The Pageant*, *The Dial*, *Pan*, *Die Insel*, *Jugend*, *La Revue blanche*, *La Plume*, *L'Ermitage* ou le *Mercur de France*, pour ne citer que quelques-uns des principaux titres anglais, allemands et français. Une pluralité de critiques d'art (des chroniqueurs professionnels, des historiens de l'art et des artistes) commence donc à s'exercer régulièrement à la pratique du commentaire en suivant l'actualité des arts décoratifs, avant de se réunir dans la fondation de titres spécialisés. Les périodiques d'art décoratif, jusqu'ici davantage apparentés à des recueils de modèles ou à des organes de chambres syndicales², se muent alors en véritables revues de critique consacrées à l'analyse de la production contemporaine.

280

Dans ce vaste champ en formation, quatre titres s'affirment par leur rayonnement européen. Le rôle de pionnier est assumé par *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, fondé en 1893 par Charles Holme et Gleeson White, et dont la couverture affiche clairement la dimension créatrice des arts appliqués (fig. 44). Quatre ans plus tard, un éditeur d'art parisien, Émile Lévy, directeur de la Librairie centrale des beaux-arts, crée le premier équivalent français de la revue anglaise : *Art et Décoration. Revue mensuelle d'art moderne* (fig. 45), qui reprend le format et la mise en page de *The Studio*. Ce titre retient aussi la formule « magazine »³ déjà adoptée par son homologue britannique, en conservant un lien étroit avec une actualité amplement illustrée par le biais de la photographie, à une époque où l'usage de la gravure est encore prépondérant⁴. Elle recourt même aux services de l'entreprise de photogravure de *The Studio*, The Strand Engraving Company, basée à Londres et à Paris. Simultanément, l'éditeur munichoïse Friedrich Bruckmann, secondé par le critique Julius Meier-Graefe, se lance dans la publication de *Dekorative Kunst. Zeitschrift für angewandte Kunst* [*Art décoratif. Revue des arts appliqués*] (1897-1928) (fig. 46) et de son pendant français, *L'Art décoratif. Revue internationale d'art industriel et*

2 Citons par exemple les recueils de modèles *L'Art pour tous* (1879-1911) ou *L'Art pratique* (1891-1898), et les organes professionnels *Le Moniteur de la bijouterie et de l'horlogerie* (1884-1939), *La Céramique et la Verrerie* (1882-1939), ou *L'Art de la ferronnerie ancienne et moderne* (1896-1905).

3 Gilles Feyel, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », *Réseaux*, n° 105, 2001, p. 19-51 (<http://www.cairn.info/revue-reseaux-2001-1-page-19.htm>).

4 Cet attachement à la traditionnelle gravure de reproduction est notamment le fait de la *Revue des arts décoratifs* (1880-1902) et de la *Gazette des beaux-arts* (1859-2002) dans les années 1890. Par ailleurs, une revue pourtant fondamentalement basée sur la communication par l'image, telle que *L'Illustration*, n'a généralisé son emploi de la similigravure qu'à partir de 1904 (Thierry Gervais, « Photographies de presse ? », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, <http://etudesphotographiques.revues.org/index729.html>).

de décoration (1898-1914) (fig. 47)⁵. Ces quatre périodiques partagent une ambition commune : se faire l'auxiliaire du développement d'un art décoratif moderne, en exploitant la dimension pragmatique de la critique. Loin de se limiter à une fonction passive de miroir, ils visent au contraire à agir sur le comportement idéologique et social de leurs lecteurs, mais aussi et surtout sur les choix esthétiques et économiques des artistes et de leur public. Par ailleurs, ayant vocation à circuler, les revues constituent un vecteur important des transferts culturels et artistiques, multipliés au passage du siècle par l'internationalisation des arts et la mobilité nouvelle des artistes, des médiums et des objets.

Intrinsèquement liées aux ambitions et au développement de l'Art Nouveau, les revues d'art décoratif jouent un rôle indéniable dans la dimension européenne de ce mouvement : soutenues par un ensemble de dispositifs propres à la presse périodique, leurs missions d'observation et de diffusion transnationales se combinent étroitement à l'élaboration des styles nationaux modernes.

UN OBSERVATOIRE PRIVILÉGIÉ

The Studio, *Art et Décoration*, *Dekorative Kunst* et son pendant francophone *L'Art décoratif* assument d'emblée une envergure internationale, reflétée par leur sous-titre⁶, explicitée dans leur avant-propos⁷, et rendue manifeste par la publication de versions étrangères. Cette dimension extranationale est présente, de prime abord, dans une politique éditoriale tendue vers l'actualité étrangère, à travers le compte rendu des grandes manifestations qui accompagnent le passage d'un siècle à l'autre. L'Exposition universelle parisienne de 1900 est ainsi, pour les critiques, l'occasion d'une confrontation internationale à une échelle inédite : au sein de comptes rendus fleuves publiés en feuillets, ils se livrent à un bilan attentif de la situation des arts décoratifs nationaux et étrangers. Français et Allemands font notamment connaissance avec l'art scandinave, qui provoque leur enthousiasme par la capacité de ses artistes à puiser dans les sources vernaculaires. Par ailleurs, la manifestation est l'occasion,

- 5 L'initiative de Bruckmann est précédée par la création de *Innen-Dekoration* (1890-1943) par Alexander Koch, qui fonde aussi *Deutsche Kunst und Dekoration* en 1897. *Dekorative Kunst* est quant à elle le développement de la rubrique « Kunst im Hause » de la revue *Die Kunst für alle* (1885-1943), qui devient alors *Die Kunst*. Sur les revues de Bruckmann, voir Anne-Cécile Foulon, *De l'art pour tous. Les éditions F. Bruckmann et leurs revues d'art dans Munich ville d'art vers 1900*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien, Peter Lang, 2002.
- 6 Jusqu'en septembre 1900, *L'Art décoratif* porte le sous-titre de « revue internationale d'art industriel et de décoration ».
- 7 Dans son avant-propos, *Art et Décoration* assure vouloir « observer toutes les phases de ce mouvement international » (François Thiébault-Sisson, « *Art et Décoration*, revue mensuelle d'art moderne », *Art et Décoration* [avant-propos inséré dans le volume de l'année 1897], vol. I, n° 1, n.p.).

46. Peter Behrens, couverture pour *Dekorative Kunst* (Munich),
1^{re} année, n° 7, avril 1898, coll. part.

47. Henry Van de Velde, couverture pour *L'Art décoratif* (Paris),
1^{re} année, n° 1, octobre 1898, coll. part.

pour les critiques français d'*Art et Décoration* et de *L'Art décoratif*, de prendre conscience de l'efficacité des décorateurs allemands et autrichiens. Deux ans plus tard, l'Exposition internationale des arts décoratifs modernes de Turin confirme les impressions de 1900 et suscite un bilan plus amer chez les Français. Le sentiment de retard domine désormais, en raison de l'amateurisme qui entache pour une part la création Art Nouveau française, et du caractère isolé des productions qui ne bénéficient pas du soutien de l'État. Toutefois, l'intérêt des revues pour l'art étranger ne se limite pas à ces épisodes majeurs : beaucoup plus soutenu, il concerne également les événements de moindre envergure qui ponctuent l'actualité internationale, tels que les Salons de la Libre Esthétique de Bruxelles, les expositions des Arts & Crafts ou de la Sécession viennoise, ou encore les Salons cosmopolites parisiens de la Société nationale des beaux-arts. Enfin, grâce à l'établissement de réseaux de correspondants, les périodiques d'art décoratif pratiquent une véritable veille européenne.

284

Entre 1897 et 1902, *Art et Décoration* recourt ainsi à Octave Maus – organisateur de la Libre Esthétique, et par ailleurs principal animateur de la revue *L'Art moderne* – et à Hippolyte Fierens-Gevaert pour rendre compte de l'actualité bruxelloise. Joseph William Gleeson White, co-fondateur de *The Studio*, alimente ses chroniques anglaises, tandis que William Ritter, Neuchâtelois d'origine, fait office de veilleur de l'Est, en tenant les lecteurs français informés de l'avancée des arts décoratifs modernes en Allemagne, en Autriche et à Prague. *Dekorative Kunst* confie, pour sa part, le commentaire de l'art anglais à Hermann Muthesius, qui se fait bientôt le promoteur, sur le continent, de l'architecture du cottage britannique⁸ ; les artistes Georges Lemmen et Henry Van de Velde assument le compte rendu de l'actualité belge pour la revue allemande et son pendant francophone ; Julius Meier-Graefe partage, avec Henri Frantz et l'architecte Camille Gardelle, l'analyse de l'art français contemporain pour *Dekorative Kunst*, tout en assurant la visibilité de l'art allemand dans *L'Art décoratif*. Enfin, dans son antenne française, *The Studio* recourt aux services de plusieurs figures phares de la critique parisienne, telles que Gabriel Mourey, Roger Marx, Armand Dayot ou Octave Uzanne⁹. Vivant à l'étranger, ces chroniqueurs sont les observateurs directs des événements marquant la vie artistique ; ils jouent également le rôle de révélateurs de l'art décoratif moderne de leur pays, par l'intermédiaire de monographies d'artistes ou d'œuvres majeures.

8 Hermann Muthesius, *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum* [La Maison anglaise. Évolution, modalités, disposition, construction, décoration et espace intérieur], Berlin, E. Wasmuth, 1904-1905.

9 Ces quatre critiques collaborent également à *Art et Décoration*.

Les missions dévolues par les rédactions à leurs correspondants, considérés comme de véritables « passeurs », sont particulièrement claires pour William Ritter : François Thiébault-Sisson, premier directeur d'*Art et Décoration*, et Gustave Soulier, secrétaire de rédaction dès août 1898, lui recommandent ainsi explicitement d'assumer la fonction d'éclaireur en repérant les manifestations les plus intéressantes en direction d'un art décoratif moderne en formation, dans les pays où il séjourne, tout en adoptant systématiquement un point de vue français¹⁰. À la tête de l'antenne française de *The Studio*, Gabriel Mourey joue essentiellement, quant à lui, un rôle d'animateur de réseau et de coordinateur, à travers la traduction, la correction, la mise en page des contributions et quelques propositions d'articles. Étudié par Catherine Kraemer, le statut de « rédacteur à deux têtes¹¹ » de Julius Meier-Graefe est particulièrement complexe : tenant les rênes de deux revues animées par les mêmes ambitions, mais s'adressant à des publics et des pays différents, le critique est amené à croiser les informations qu'il peut glaner sur les deux terrains, et adapte son langage et ses stratégies en fonction du public ciblé¹². L'attitude et le discours de ces correspondants varient ainsi subtilement selon leur lieu d'énonciation et la fonction qu'ils occupent dans la revue.

À cette activité d'observation assurée par des correspondants installés sur le terrain étranger, s'ajoutent des missions ponctuelles, lorsque les revues envoient leurs contributeurs enquêter dans les pays voisins sur certains sujets particuliers. Ayant constaté un problème de fonctionnement dans les arts décoratifs français et s'interrogeant sur ses causes, *Art et Décoration* lance une enquête sur la formation des artistes industriels en Europe, notamment dans les pays où cette question suscite un intérêt plus vif qu'en France. Entre 1902 et 1909, Maurice Pillard Verneuil se rend à Vienne, à Glasgow et à Zurich, Eugène Grasset à Bucarest et à Genève, Jean Gaudin à Birmingham, tandis que William Ritter

10 « Enfin, si vous croyez sérieusement qu'il y ait dans quelques-unes des maisons nouvelles de Vienne quelque chose de vraiment inédit, parlez-en et joignez les photographies des documents nécessaires. S'il se fait dans l'ornementation intérieure quelque chose de curieux, nous serons ravis d'en être informés. » (L.A.S. de François Thiébault-Sisson à William Ritter, 13 décembre 1896, fonds William Ritter, Archives littéraires de Suisse [ALS], Berne). « Et naturellement, c'est un peu au point de vue français qu'il faut se placer pour juger les artistes dans la Revue : les divergences de nature et de goût amènent forcément des différences d'application et obligent à tempérer certains éloges. Il faut bien que la Revue ait, vous le comprenez, une unité de conduite. » (L.A.S. de Gustave Soulier à William Ritter, 2 février 1900, fonds William Ritter, ALS, Berne).

11 Catherine Kraemer, « Meier-Graefe et les arts décoratifs. Un rédacteur à deux têtes », dans *Distanz und Aneignung [Distance et appropriation]. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne / Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich, 1870-1945*, dir. Alexandre Kostka, Françoise Lucbert et Axelle Fariat, Berlin, Akademie-Verlag, 2004, p. 231-254.

12 *Ibid.*

rend compte de la situation à Prague. Chacune de ces missions donne lieu à une étude poussée, où se trouvent analysées les méthodes d'enseignement et leur adaptation à la situation locale ou nationale.

286

Enfin, les revues donnent un aperçu beaucoup plus succinct, mais aussi beaucoup plus régulier des manifestations de l'art à l'étranger, à travers des rubriques à vocation plus informative qu'analytique – souvent anonymes : classés par villes, les « Korrespondenzen » de *Dekorative Kunst* et les « Studio-Talks » de *The Studio* sont ainsi entièrement consacrés à l'actualité nationale et surtout internationale. Encore plus sommairement, *Art et Décoration* signale, quant à elle, les expositions étrangères dans une rubrique permanente de ses suppléments. Parallèlement, la « revue des revues », parfois insérée dans la bibliographie, mentionne et commente l'actualité relative à la presse artistique : elle relève ainsi la naissance de revues artistiques spécialisées, non seulement en France, mais aussi à l'étranger, telles que *Dekorative Kunst* [Art décoratif], et *Deutsche Kunst und Dekoration* [Art et décoration allemands] en octobre 1897, *Kunst und Kunsthandwerk* [Art et artisanat d'art] en février 1898, en Allemagne. Si l'existence de cette rubrique relève de la vocation informative d'un organe de presse, le commentaire déployé vise surtout à délimiter le terrain d'*Art et Décoration* et à mettre en valeur sa propre spécificité. Notant ce que le titre de *Kunst und Kunsthandwerk* implique de similaire par rapport aux visées de la revue française, le rédacteur anonyme des suppléments précise que la nouvelle revue autrichienne ne se consacre qu'aux musées et n'envisage pas, contrairement à *Art et Décoration*, de jouer un rôle dans le mouvement de l'art actuel. Cette veille bibliographique concerne aussi les publications de monographies, dont les revues se font l'écho par l'intermédiaire de recensions plus ou moins développées, telles que les « Neue Bücher » [« Livres nouveaux »] de *Dekorative Kunst*.

Observant l'art de leurs voisins, les revues se donnent également pour mission d'en diffuser les manifestations, dans leur propre pays, mais aussi d'en propager la connaissance à l'étranger. À cette fin sont mis en œuvre plusieurs dispositifs commerciaux, qui favorisent la présence des périodiques sur différents territoires, activant la circulation des informations et des modèles.

UN VECTEUR ACTIF DE DIFFUSION

S'adressant prioritairement à un lectorat national – comme l'a montré l'étude de Catherine Kraemer sur le jeu caméléonesque de Meier-Graefe –, les revues d'art décoratif n'en aspirent pas moins à exister également à l'étranger. Un tel projet répond à un intérêt économique, lié à l'élargissement du lectorat ainsi obtenu, mais reflète aussi un enjeu idéologique : il s'agit de répandre

la connaissance de l'art décoratif moderne national dans ses différentes manifestations. Ces ambitions transfrontalières se perçoivent dans les politiques tarifaires menées par les périodiques, qui affichent le plus souvent un prix spécial pour les abonnements étrangers comme pour l'achat au numéro. Les faibles différences pratiquées par *Art et Décoration* et *L'Art décoratif* (2,50 francs le numéro à l'étranger contre 2 francs en France, et 20 francs l'abonnement, en France comme à l'étranger) soulignent encore cette volonté expansionniste en permettant aux lecteurs étrangers d'accéder aussi aisément à la revue.

Cette diffusion est facilitée par l'existence d'un certain nombre de relais. *L'Art décoratif* possède des agences commerciales en Belgique qui s'occupent des abonnements, des paiements et des demandes de numéro, à Bruxelles, chez la veuve Monnom (de février à septembre 1899), puis à Liège (jusqu'en mars 1901). *Art et Décoration* ne publie pas de liste de relais, mais la correspondance entretenue par ses directeurs avec William Ritter révèle qu'elle est disponible chez un certain nombre de libraires européens : à Prague, elle est ainsi présente à la librairie française Topic¹³. La revue allemande *Dekorative Kunst* s'appuie quant à elle sur un vaste réseau européen, grâce à l'entremise de son éditeur, Bruckmann, qui, parallèlement à des bureaux londoniens établis à Covent Garden, possède des concessionnaires de vente non seulement à Paris et dans sa région, mais également à Copenhague, à Stockholm, à Riga et à Londres, comme l'indiquent ses catalogues commerciaux¹⁴. Dès 1898, il affiche ouvertement sa diffusion en France, en Belgique, aux Pays-Bas, en Suisse, etc. *The Studio*, enfin, irrigue lui aussi toute l'Europe, et il est très présent en France, avant même la création de son antenne francophone, comme le révèle le témoignage d'Arthur Maillet : « La vente du *Studio*, en France, atteint sûrement plusieurs milliers d'exemplaires, c'est-à-dire un chiffre supérieur à celui de toutes les revues d'art françaises réunies¹⁵. »

Enfin, en l'absence d'archives administratives conservant des listes d'abonnés, l'étude de la politique publicitaire des périodiques permet de se faire une idée de leur diffusion géographique. D'une part, les revues émettent elles-mêmes leurs propres réclames, destinées à assurer leur publicité dans les pages de leurs consœurs : passé maître en la matière, Bruckmann produit des recensions de ses propres revues, publiables chez ses collègues nationaux et internationaux, tels que *Le Matin* en Belgique ou les *Basler Nachrichten* [*Nouvelles bâloises*] en Suisse¹⁶. De manière plus banale, les consœurs de *Dekorative Kunst* proposent

13 L.A.S. d'Émile Lévy à William Ritter, 1^{er} juillet 1897, fonds William Ritter, ALS, Berne.

14 Anne-Cécile Foulon, *De l'art pour tous*, op. cit., p. 120-129.

15 Arthur Maillet, « Les revues d'art françaises et étrangères (2^e article) », *L'Art décoratif moderne*, vol. V, mars 1898, p. 81.

16 Anne-Cécile Foulon, *De l'art pour tous*, op. cit., p. 122-123.

quant à elles de simples encarts publicitaires : en 1898-1899, *Art et Décoration* joue le rôle d'annonceur pour les revues allemande et autrichienne *Deutsche Kunst und Dekoration* et *Kunst und Kunsthandwerk*, ainsi que pour *L'Art décoratif*, qui publie elle-même des encarts pour son homologue germanique *Dekorative Kunst* et, tout comme cette dernière, pour *Art et Décoration*. D'ailleurs, alors que la revue de Lévy ne fait aucune promotion pour la revue allemande de Bruckmann, elle parvient à lui faire acheter des publicités, dessinant un réseau économique particulièrement complexe au sein des revues spécialisées. De manière plus sommaire, la présence d'annonceurs étrangers constitue par ailleurs autant d'indices de la diffusion internationale de ces périodiques : dans *Art et Décoration*, comme dans *The Studio*, ces annonceurs sont largement minoritaires, mais leur origine est néanmoins révélatrice de l'aire géographique couverte par le lectorat. La revue de Lévy offre ainsi une place aux annonceurs allemands, autrichiens, anglais et belges, quand *The Studio* réserve ses pages respectivement aux Français, aux Allemands et aux Autrichiens.

Organisée par cet ensemble de dispositifs commerciaux permettant la circulation des revues, la diffusion de l'art décoratif moderne s'effectue au sein de chacune d'entre elles par le biais des deux médiums principaux, propres au périodique : la langue et l'image. À une époque où la langue française est pratiquée par les élites culturelles et artistiques de très nombreux pays d'Europe, l'existence d'une version française de *The Studio* et de *Dekorative Kunst* est l'un des indices les plus flagrants d'une ambition transnationale. Ainsi, au-delà de la France, où la question des arts décoratifs prend, dans les débats, une ampleur remarquable, ces revues visent à s'implanter aussi, par le biais de cette langue « européenne », sur de nombreux territoires et, surtout, à rendre le discours qu'elles tiennent accessible à un lectorat considérablement élargi. Cette aspiration est rendue plus efficace encore par une abondante illustration, propre à déjouer tout obstacle linguistique. Or, dans *The Studio* et ses épigones, le rôle dévolu à l'image reste absolument primordial¹⁷.

Omniprésente – chaque page de ces périodiques en comprend une à quatre en moyenne –, l'image contribue à inscrire les revues dans la modernité, par le recours à la similitravure. Cette technique de reproduction photographique, mise au point dans le dernier tiers du XIX^e siècle¹⁸, implique de nouveaux rapports entre l'image et le texte, désormais imprimés simultanément, en noir et blanc puis en couleur, et donc en concurrence directe dans la mise en page, qui bénéficie d'une liberté nouvelle. Toutefois, malgré cette égalité de statut

17 Clive Ashwin, « The Early *Studio* and its Illustrations », *Studio International*, n° 196, 1983, p. 23-29.

18 Thierry Gervais, « La similitravure : le récit d'une invention », *Nouvelles de l'estampe*, n° 229, 2011, p. 6-25.

a priori entre l'image et le texte, et un équilibre visuel final, les illustrations jouent un rôle prépondérant dans le travail de composition, et priment la longueur des textes. Préparant l'impression de l'article de Ritter sur Berlepsch-Valendas dans *Art et Décoration*, Gustave Soulier précise ainsi à l'auteur : « J'ai bien reçu l'envoi de Berlepsch et j'ai donné tout de suite à cliquer une partie des documents, dès que j'aurai les épreuves, je pourrai calculer la longueur de copie nécessaire et vous en aviserai¹⁹. » C'est aussi l'intérêt des illustrations qui détermine le choix d'un article et sa commande ou son refus par le comité de direction d'*Art et Décoration* et Émile Lévy. Les auteurs sont ainsi invités à communiquer les supports visuels préalablement à la rédaction de leurs contributions, notamment pour les articles sur l'art étranger. L'image constitue le seul accès à une œuvre physiquement éloignée et joue un rôle déterminant dans la connaissance des arts décoratifs étrangers, pour les acteurs de la revue, mais aussi pour leurs lecteurs. C'est pourquoi l'inédit est privilégié, chaque revue entendant se distinguer aussi de ses consœurs sur le plan du contenu visuel, et occuper une place déterminante dans la diffusion de la modernité.

Sur ce plan, la stratégie mise au point par Bruckmann se révèle, là encore, particulièrement efficace : la création d'une agence, la Photographische Union, lui permet d'assurer la couverture photographique des articles publiés par *Dekorative Kunst*, mais aussi de maîtriser pour une part la diffusion iconographique de l'art allemand en détenant un monopole commercial. Cette expansion trouve toutefois ses limites dans la politique tarifaire adoptée : en 1897, Lévy refuse les prix exorbitants demandés par Bruckmann pour reproduire des œuvres d'Arnold Böcklin, censées illustrer un article de Ritter et dont la Photographische Union détient les droits. Il recourt finalement à des œuvres appartenant à un collectionneur privé :

M. Bruckmann – ou plutôt la « Photographische Union » – m'a en effet offert de reproduire quelques clichés, mais à des prix tout à fait inabordables pour la Revue : les prix pour chaque reproduction varient de 50 marks à 500 marks.

Vous comprendrez que dans ces conditions, nous avons tout simplement refusé : nous avons eu de M. Sarasin-Thurneisen la photographie de trois de ses panneaux et ce sont ceux qui accompagnent votre article ; j'ai naturellement supprimé de votre article les quelques lignes dans lesquelles vous annonciez et recommandiez les albums publiés par Bruckmann²⁰.

19 L.A.S. de Gustave Soulier à William Ritter, 17 janvier 1900, fonds William Ritter, ALS, Berne.

20 L.A.S. d'Émile Lévy à William Ritter, 25 octobre 1897, fonds William Ritter, ALS, Berne.

Apparaît, dans ce cas précis, une rivalité sous-jacente entre Lévy et Bruckmann, entre *Art et Décoration* et *Dekorative Kunst*, écho d'une rivalité économique plus large, très présente aussi dans l'élaboration du discours textuel de ces revues.

UN OUTIL DE CONSTRUCTION NATIONALE

290 En effet, autour de 1900, l'internationalisme des revues d'art décoratif s'accompagne de son corollaire indissociable, extrêmement présent dans les mentalités : le nationalisme culturel et artistique. Dans un binôme véritablement constitutif des relations européennes au passage d'un siècle à l'autre, nationalisme et internationalisme participent de la construction des savoirs²¹ et du dynamisme de la vie culturelle. La densité des échanges est contemporaine d'une montée des nationalismes, qui s'expriment, entre autres, par la recherche et l'élaboration d'une identité culturelle et artistique propre à chaque pays, à la fois passée et présente. Dans le domaine des arts appliqués, cette ambition nationale est particulièrement vive, et trouve dans les revues et leur discours critique un vecteur privilégié. Chaque nation cherche à construire un style décoratif moderne qui lui soit propre : autrement dit, qui soit l'expression de son identité – une identité dont les critères sont établis et réitérés par le discours des périodiques.

Moins explicitement internationale que sa consœur *L'Art décoratif* dans ses premières années, *Art et Décoration* offre un exemple particulièrement riche de cet effort de construction. À la fin des années 1890, ses sommaires reflètent un regard très attentif sur l'art anglais – ainsi que sur l'art belge –, dont le dynamisme est généralement reconnu comme préexistant au renouveau de l'art décoratif français. Or, la déclaration d'intention de la revue cherche justement à nuancer et même à remettre en cause cette prééminence britannique.

Le mouvement que nous nous donnons la tâche d'observer n'est pas né, comme on le croit communément, outre-Manche. Il y a pris, à la suite des prédications de Ruskin, sous l'impulsion de William Morris et de Burne-Jones, une extension rapide, il s'y est organisé avec un rare esprit de méthode, mais il avait pris naissance chez nous²².

Dans la droite ligne de ce texte programmatique, *Art et Décoration* cherche initialement à positionner l'art français par rapport aux références anglaises

21 Michela Passini, *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012.

22 François Thiébaud-Sisson, « *Art et Décoration*, revue mensuelle d'art moderne », art. cit., [p. 2].

et belges. Mais malgré l'intérêt porté aux manifestations des Arts & Crafts ou de l'architecture Art Nouveau à Bruxelles, la teneur critique des textes qui leur sont consacrés ne peut que frapper le lecteur. La vitalité et la recherche de nouveauté de l'art anglais, son dynamisme dans le domaine du livre et du textile sont volontiers soulignés²³, mais le regard des rédacteurs reste dominé par un jugement stylistique négatif. Le mobilier anglais paraît simpliste, lourd, disgracieux, inélégant, et Gustave Soulier, notamment, lui reproche de privilégier le côté pratique et le confort au détriment de la grâce²⁴. Il s'agit donc de distinguer les qualités et les défauts propres à l'art d'outre-Manche, afin de mieux situer l'évolution de l'art décoratif français, mais aussi et surtout d'en dégager les particularités.

En effet, si les critiques conseillent d'étudier les créations de l'étranger avec objectivité ou impartialité, afin de s'inspirer de leurs qualités, ils insistent aussi sur l'impérieuse nécessité de définir les styles nationaux les uns par rapport aux autres. L'art anglais, tout comme l'art belge, apparaît ainsi avant tout comme un repoussoir, par rapport auquel il est primordial de trouver une voie française. Celle-ci doit alors se distinguer par des qualités perçues comme intrinsèquement nationales : la clarté, la simplicité, la sobriété, le luxe, l'alliance du confort, de l'élégance et de la logique. En 1900, les critiques d'*Art et Décoration* trouvent ces qualités parfaitement incarnées dans les œuvres rationalistes de Charles Plumet et Tony Selmersheim, membres du groupe de l'Art dans Tout, et dans les aménagements réalisés pour le pavillon de l'Art Nouveau de Siegfried Bing par Eugène Gaillard, Georges de Feure et Édouard Colonna, qui puisent leur inspiration dans un XVIII^e siècle modernisé – valeur de référence absolue pour les arts décoratifs français. Grâce à eux, le style décoratif moderne parvient à conserver une consonance proprement nationale en puisant dans ses traditions, le Moyen Âge gothique (incarnation du rationalisme architectural selon Viollet-le-Duc, maître à penser de la revue) et le XVIII^e siècle étant considérés comme deux âges d'or d'un art français.

Associée à cette recherche d'identité, la perspective comparatiste motivant l'intérêt de la revue *Art et Décoration* pour l'art de l'étranger se double ainsi d'un enjeu nationaliste reposant sur la quête d'une suprématie. Le complexe d'infériorité vis-à-vis de l'art anglais, exprimé dans la déclaration d'intention, détermine un discours cherchant petit à petit à prouver au contraire une supériorité, qui concerne à la fois le dynamisme, la qualité et le caractère

23 François Thiébault-Sisson, « L'art décoratif en Angleterre. Arts & Crafts », *Art et Décoration*, vol. I, n° 1, janvier 1897, p. 22.

24 Gustave Soulier, « Les appareils d'éclairage électrique à l'Exposition », *Art et Décoration*, vol. VIII, n° 9, septembre 1900, p. 92.

proprement national de l'art français²⁵. Par un ancrage fort et assumé dans le contexte national de leur énonciation, doublé d'une diffusion internationale tout aussi constitutive, les revues critiques d'art décoratif participent activement à la construction, idéologique et matérielle, de la carte stylistique européenne de l'Art Nouveau. L'élaboration différenciée de chaque style national s'effectue par le biais d'une observation comparative : elle recourt, grâce aux revues, à une connaissance aussi précise que possible de ce qui se fait dans les pays voisins, pour mieux s'en distinguer. Progressivement, autour de 1900, l'œil des critiques français se détourne de l'art anglais pour s'inquiéter plutôt du dynamisme de leurs voisins germaniques, dans une lutte pour la suprématie économique et artistique qui ira croissant jusqu'à ce qu'éclate la première guerre mondiale. Mais la stratégie de différenciation restera identique, conformément aux préconisations énoncées par Ritter en 1899 :

292

plus un art s'ancre dans sa tradition nationale, plus par contre-coup il donne de force, de raison d'être et de sanction à la tradition nationale du voisin, et il serait aussi dommage que les artistes et musiciens allemands cessassent d'être allemands, que français les français ou slaves les slaves. L'art industriel surtout vivra par les nationalités, tant qu'il y en aura, sa première qualité étant de satisfaire ceux à qui il s'adresse, bien avant que de plaire à leurs voisins.

Aussi bien n'aurons-nous que trop souvent l'occasion de signaler en Allemagne des influences étrangères, surtout anglaises, regrettables [...].

Souhaitons à tous ces céramistes de bonne volonté de rester eux-mêmes avec fermeté, car s'ils créent réellement un style allemand moderne, ils nous auront aidés probablement à bien nous définir son antithèse. Et c'est du côté de celle-ci qu'il y aura chance de découvrir, à son tour, le moderne style français *[sic]*²⁶.

Par la construction de leur discours critique et le soin apporté à leur diffusion, les revues d'art décoratif non seulement se font les acteurs de l'évolution artistique, mais visent également à être les promoteurs d'une suprématie nationale. Sans nuire à la fécondité des rapports occasionnés par l'existence et la circulation de ces périodiques, l'attention portée par chacun d'eux à l'art et aux revues des pays voisins relève d'une stratégie de veille, motivée par les exigences d'une émulation acharnée : l'impérialisme artistique recommande de

25 Une telle perspective est par exemple manifeste dans les propos d'Édouard Sarradin : « lorsque je compare les manifestations qui se sont produites chez nous depuis quelques temps dans l'art du mobilier avec celles qui ont eu lieu outre-Manche, je n'hésite pas à proclamer l'infériorité de ces dernières » (« Nouveaux essais d'ameublement. M. Bellery-Desfontaines. MM. Louis Bigaux et Joseph Le Cœur », *Art et Décoration*, vol. II, n° 8, août 1897, p. 58).

26 William Ritter, « La céramique moderne de Meissen », *Art et Décoration*, vol. V, n° 1, janvier 1899, p. 27.

toujours mieux asseoir le dynamisme et la vitalité de la création nationale. Par l'ensemble des dispositifs – éditoriaux, publicitaires et commerciaux – mis en place, les revues participent pleinement à la dimension internationale de l'Art Nouveau, non seulement dans la circulation des savoirs, des informations, des modèles, des discours et des images, mais aussi dans l'élaboration des différents styles nationaux, conçus à la fois à partir d'un retour aux traditions et d'une observation réciproque.

BIBLIOGRAPHIE

Sur *L'Art décoratif*

FRAVALO Fabienne, « Le Salon de *L'Art décoratif* (1905-1906) : exposer l'intérieur en vue d'un art total ? », *Histoire de l'art*, n° 70, 2012, p. 125-134.

KRAHMER Catherine, « Meier-Graefe et les arts décoratifs. Un rédacteur à deux têtes », dans *Distanz und Aneignung [Distance et appropriation]. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne / Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich, 1870-1945*, dir. Alexandre Kostka, Françoise Lucbert et Axelle Fariat, Berlin, Akademie-Verlag, 2004, p. 231-254.

MORAUD Sophie, *Les Revues d'art décoratif en France entre 1902 et 1914*, mémoire de DEA, dir. Bruno Foucart et Françoise Hamon, université Paris-Sorbonne, 1999.

—, « Le décor du livre dans les concours organisés par les revues d'art décoratif entre 1893 et 1912 », *Histoire de l'art*, n° 45, octobre 1999, p. 85-96.

Sur *Art et Décoration*

DUPIN Emmanuelle, « *Art et Décoration* », 1897-1913. *Étude formelle*, mémoire de DEA, dir. Robert Coustet, université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 1994, 2 vol.

FRAVALO Fabienne, « La critique de la sculpture dans la revue *Art et Décoration* : approches et enjeux d'un art décoratif au tournant du xx^e siècle », dans *Écrire la sculpture (XIX^e-XX^e siècles)*, dir. Ivanne Rialland, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2012, p. 97-110.

—, « Art décoratif ou art industriel ? Les hésitations de l'Art Nouveau à travers la revue *Art et Décoration* », dans *Art et Industrie, XVIII^e-XX^e siècles*, dir. Pierre Lamard et Nicolas Stoskopf, Paris, Picard, 2013, p. 71-84.

—, *La Revue « Art et Décoration » (1897-1914). De l'Art Nouveau à un art décoratif moderne*, thèse de doctorat en histoire de l'art, dir. Jean-Paul Bouillon et Régine Bonnefoit, universités de Clermont-Ferrand et de Neuchâtel, 2015.

FROISSART Rossella, « La ligne "juste milieu" de la revue *Art et Décoration* », dans *Regards de critiques d'art. Autour de Roger Marx, 1859-1913*, dir. Catherine Méneux, Rennes, PUR, 2008, p. 155-166.

Sur *Dekorative Kunst* et *L'Art décoratif*

FOULON Anne-Cécile, *De l'art pour tous. Les éditions F. Bruckmann et leurs revues d'art dans Munich ville d'art vers 1900*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien, Peter Lang, 2002.

Sur *The Studio*

ASHWIN Clive, « The Early *Studio* and its Illustrations », *Studio International*, n° 196, 1983, p. 23-29.

JOHNSON Diane Chalmers, « *The Studio*: A Contribution to the 90's », *Apollo*, n° 91, mars 1970, p. 198-203.

RIGEADE Marine, « *Passé le détroit* ». *Le périodique « The Studio » et la modernité française (1893-1914)*, thèse de l'École des chartes, dir. Jean-Michel Leniaud, 2010.

AUTOUR DU SYMBOLISME :
ILEANA (1900-1901) ET LES REVUES BUCARESTOISES
D'AVANT-GARDE À LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

Adriana Sotropa

Résolument engagée dans un processus de modernisation dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la Roumanie se dote progressivement des institutions nécessaires au développement d'une vie artistique autonome : création d'écoles des beaux-arts (Iași, 1861 et Bucarest, 1864), Salon officiel (1865). Si l'État y joue un rôle moteur, bien des initiatives privées contribuent aussi à faire de Bucarest un véritable foyer artistique et littéraire, où se multiplient expositions, Salons, cénacles, sociétés et revues. À la fois témoins et acteurs de ces mutations, les revues expriment les aspirations de toute une génération d'hommes de lettres et d'artistes, et reflètent la situation singulière de la Roumanie à la fin du XIX^e siècle entre affirmation d'une identité nationale et ouverture vers l'Occident. Le développement de ce mouvement périodique, à l'instar de ce qui se passe à Paris ou à Munich, confirme la volonté de leurs fondateurs de se mettre au diapason européen en se dotant d'organes de presse aptes à relayer leurs combats en faveur d'un art national et/ou moderne. La revue *Ileana* (1900-1901) occupe de ce point de vue une place majeure dans le paysage éditorial roumain, mais on ne saurait pour autant négliger bien d'autres entreprises qui ont aussi partie liée avec la défense du symbolisme. On peut s'interroger, en rapport avec ces différents aspects, sur la place que ces revues accordent aux arts visuels, qu'il s'agisse de rendre compte de l'actualité artistique ou de diffuser, par l'image, des œuvres emblématiques. Certaines revues ne se sont pas en effet limitées aux reproductions photomécaniques, mais ont encouragé la collaboration avec de jeunes artistes roumains, l'image devenant ainsi un véritable terrain de création. En outre, les liens qui se sont noués entre hommes de lettres et artistes au tournant du XIX^e siècle ont fini par promouvoir, sinon une esthétique commune, du moins un certain état d'esprit tourné vers le renouveau de valeurs jugées vétustes.

Le succès remporté par la première Exposition des artistes indépendants en mai 1896 a indubitablement renforcé la volonté des organisateurs de poursuivre leur quête d'indépendance en se dotant de bases plus solides. Au printemps de 1897, les peintres Ștefan Luchian (1868-1917), Constantin Artachino (1870-1954), et Nicolae Vermont (1866-1932), soutenus financièrement par le mécène Alexandru Bogdan-Pitești (1870-1922), fondent une Société qu'ils baptisèrent Ileana. Le lien unissant ces deux initiatives est évident. Il est clairement exprimé dans l'introduction de la brochure des statuts de la Société, parus en français :

Iliane [...] n'est pas tout à fait une nouveauté; elle est plutôt la réalisation d'un programme ébauché déjà précédemment, puisque son origine remonte, si l'on veut y regarder de plus près, au mouvement artistique inauguré dès l'année 1896 par la vaillante phalange des Artistes indépendants. [...] Leur but était moins de faire scission avec le Salon officiel que d'émanciper l'Art de toute tutelle administrative. Persuadés que toute réglementation est une entrave au développement de l'art et des artistes, nous voulons que l'art soit libre, indépendant et que les artistes ne relèvent que de leur conscience et de leurs œuvres¹.

Les membres de la nouvelle Société se proposaient principalement « de provoquer un mouvement artistique dans le pays, de contribuer à conserver et à faire connaître les monuments et les objets d'art de la Roumanie et de propager les principes de la propriété artistique. À cette fin, elle [la Société] organisera des expositions d'art et des conférences sur les questions artistiques, elle s'occupera de publications en vue de répandre le goût du beau et de vulgariser les œuvres d'art, elle ouvrira des ateliers de peinture et de sculpture². » Cependant, l'activité d'Ileana ne se bornait pas aux arts visuels : à l'instar des XX, à Bruxelles, elle concernait aussi la littérature et la musique. Au mois de mars 1898, le dramaturge Ion Luca Caragiale (1852-1912) y lit quelques-unes de ses nouvelles inspirées par la vie mondaine bucarestoise, et, en mai de la même année, la société organisa un concert avec le concours du baryton et compositeur Aurel Eliade (1870-?), connu pour avoir mis en musique des poésies du déjà célèbre Mihai Eminescu (1850-1889).

La défense et la sauvegarde du patrimoine roumain apparaissent implicitement liées à la volonté sous-jacente de créer un art dit national, souci

1 *Ileana. Societate pentru dezvoltarea artelor în România. Statute [Ileana. Société pour le développement des arts en Roumanie. Statuts]*, București, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, 1897, p. 7. Original en français.

2 *Ibid.*

majeur à l'époque. Et cette dimension était inscrite dans le choix du nom de la Société:

De tous les personnages du folklore roumain [...] il n'en est point qui puisse mieux servir de symbole à une société artistique que la charmante figure d'Iliane.

C'est pourquoi nous avons mis notre jeune association sous l'invocation de son nom légendaire, comme sous celui d'une sainte.

Jeunesse de l'année et printemps de la vie, Iliane personnifie tour à tour, dans les traditions populaires l'aurore et le crépuscule; car elle est dans les *poveste*³ l'épouse promise à Fet-Frumos, au dieu solaire, joyeuse de s'unir à lui chaque matin ou chaque printemps, mélancolique de le perdre chaque soir ou chaque automne. En elle se résument toutes les poésies du jour et des saisons.

[...] Épouse aussi constante dans l'amour et aussi implacable dans la vengeance que la Brunhilde germanique, elle incarne en elle l'éternel féminin avec toutes ses grâces et toutes ses séductions, avec tous ses délires et toutes ses tragédies.

[...] Mobile et multiple en ses métamorphoses comme toutes les créations de l'imagination populaire, elle vous attend, poètes, sculpteurs, peintres, qui saurez lui donner droit de cité dans l'art et faire d'elle un personnage aussi varié, aussi divers que le rôle même qu'elle joue dans les *basmes*⁴ roumains⁵.

En effet, Ileana est le plus célèbre et le plus séduisant personnage féminin des contes roumains, la promise et l'épouse de Făt-Frumos [le Prince Charmant]. Ce choix fut salué par l'homme de lettres Constantin Lahovary (1863-1932): « Je constate donc en passant que c'est là un nom poétique qui appartient à notre littérature populaire et qui fait battre nos cœurs patriotiques par sa sonorité juvénile⁶. »

Loin d'être exclusivement centrée sur des préoccupations nationales, Ileana encourageait également l'ouverture vers l'Occident. Constantin Lahovary était d'ailleurs explicite sur sa création et sa mission: « L'on a déjà accusé la nouvelle société d'être antipatriotique parce que l'on a surpris le mot international dans ses statuts à propos de l'exposition de peinture. Est-ce là un crime de lèse-nationalisme⁷? » Il était en effet prévu de faire venir des conférenciers étrangers

3 Le terme roumain *poveste* peut se traduire par *conte*. Ici l'auteur utilise un pluriel incorrect, calqué sur le pluriel français, au lieu de *povești*.

4 Autre synonyme de *conte*.

5 Léo Bachelin, « Iliane », dans *Ileana, op. cit.*, p. 13-15; original en français.

6 « Lettres, sciences et arts [Discours de M. Constantin Lahovary] », *L'Indépendance roumaine*, 16-28 janvier 1898, p. 2. Ce quotidien bucarestois est publié en français.

7 *Ibid.*

et, plus particulièrement, français⁸. Mais de tous les intervenants pressentis, un seul répondit à l'appel d'Ileana : Joséphin Péladan, en 1898, avec un résultat des plus retentissants. Cette orientation, qui n'a pas manqué de susciter des débats, fut discutée à l'intérieur même de la Société. L'un des positionnements les plus marquants reste celui de Bogdan-Pitești qui se proposait de faire d'Ileana le garant d'un art à vocation « civilisatrice » :

La tâche de ce pays est justement de devenir, à la frontière de l'Orient, un foyer de civilisation. Que nous soyons ceux par l'intermédiaire desquels la civilisation occidentale passe chez les Slaves, chez les barbares. Et nous, la plus jeune pousse de la latinité moribonde, soyons la dernière civilisation latine, seule barrière que nous puissions opposer au slavisme qui nous submerge et qui nous noiera fatalement si nous ne nous en différencions pas⁹.

298

Bien que toutes les conditions favorables soient réunies pour garantir le succès de cette entreprise, les activités de la Société cessent brusquement en 1900¹⁰. La revue homonyme prend la relève la même année.

Ileana est placée sous la direction de deux hommes de lettres : Ion C. Bacalbașa¹¹ et Alexandru Bogdan-Pitești, après la cessation de l'activité de la Société. Suite au scandale provoqué par les conférences « anti-orthodoxes » données par Péladan à Bucarest en 1898, Bacalbașa juge indispensable de reprendre la plume et signe un article-manifeste dans le premier numéro de la revue¹². Il témoigne de ses intentions éminemment patriotiques et de la volonté du comité de rédaction de former le goût artistique du public bucarestois,

8 La société avait établi une liste des conférenciers à inviter : Maurice Barrès, Melchior de Vogüé, Laurent Tailhade, Ferdinand Brunetière, Georges Clemenceau, Joséphin Péladan. Et pour les intervenants roumains : George Panu, Constantin Dissescu, Barbu S. Delavrancea, Take Ionescu, Virgil G. Morțun, I. L. Caragiale. Cette liste avait également paru dans la presse : Le Comité, « La conférence de la société Iliane, appel », *L'Indépendance roumaine*, 13-25 janvier 1898, p. 1.

9 Ion Duican [Alexandru Bogdan-Pitești], « Note de artă », *Ileana*, n° 2, septembre 1900, p. 22-23 : « *Menirea acestei țări ar fi tocmai să devie, la granița orientului, un focar de civilizație. Să fim acei prin care civilizația occidentală să treacă la slavi, la barbari. Și noi, cel mai tânăr vâstar al latinității murinde, să dăm poate o ultimă civilizație latină, care ar fi singura barieră ce putem opune slavismului, care ne submergează[sic] și o să ne înecă fatal dacă nu ne diferențiem de ei.* »

10 Même si les causes de la cessation des activités d'Ileana demeurent floues, de récentes découvertes laissent penser que la jeune société fut fragilisée par la démission d'un de ses membres les plus éminents, Constantin Rădulescu-Motru, personnalité marquante de la vie culturelle roumaine. La presse de l'époque justifiait cette démission par la demande expresse du roi Carol I^{er}, qui ne voyait pas d'un bon œil les manifestations d'Ileana, notamment en raison de l'attitude antimonarchiste de Bogdan-Pitești.

11 Homme de lettres et journaliste, Ion C. Bacalbașa était un proche de Bogdan-Pitești. Il fait partie d'une grande famille d'hommes de presse dont les membres ont collaboré à des revues réputées comme *Adevărul*, *Literatorul*, *Revista literară* (Anton C. Bacalbașa), ou *Universul* (Constantin C. Bacalbașa).

12 Ion C. Bacalbașa, [sans titre], *Ileana*, n° 1, juin 1900, p. 1-3.

« dominé par une idée fausse et meurtrière selon laquelle nous ne pouvons pas avoir un art à nous¹³ ». Car « *Ileana* signifie le beau et le beau est le but de cette revue¹⁴ ». Constantin Dimitrescu-Iași (1849-1923) enfonce le clou dès le deuxième numéro en signant un article intitulé « Arta națională » [« L'art national »]. Sans donner des exemples précis et sans insister sur le cas de la Roumanie, cet article traite de l'art national en général. En conclusion, l'auteur s'arrête toutefois sur un aspect maintes fois débattu dans la presse de l'époque : le poids trop grand de l'influence étrangère, aussi bien dans les arts plastiques que dans d'autres domaines¹⁵. En reprenant une partie des anciens statuts de la Société homonyme, *Ileana* se fixe d'ailleurs comme objectif « d'exercer une émulation salutaire parmi nos peintres et sculpteurs ».

Ileana se détache nettement dans le panorama des revues roumaines d'avant 1916. Elle se distingue d'abord par la qualité de sa présentation et par la collaboration étroite qu'elle a su nouer avec les artistes. La place qu'elle consacre à la vie artistique roumaine et son ouverture à l'international n'ont pas eu d'équivalent à l'époque, même si elle n'a connu que six numéros. Revue pluridisciplinaire, elle aborde l'actualité théâtrale bucarestoise et la littérature. On y trouve notamment des poésies des jeunes symbolistes roumains comme Mircea Demetriade (1861-1914), Gabriel Donna (1877-1944?), Dimitrie Karnabatt (1877-1949), ou Alexandru Davilla (1862-1929), pour la plupart des disciples d'Alexandru Macedonski (1854-1920). Ni les arts visuels, ni la philosophie ni la musique ne sont négligés : de manière tout à fait significative, Demetriade a ainsi à cœur de présenter Friedrich Nietzsche tandis que Léo Bachelin consacre une tout aussi longue étude au *Tannhäuser* de Richard Wagner. L'actualité politique nationale est commentée, et bon nombre de dessins, satiriques ou non, croquent les parlementaires ou les dirigeants de l'époque.

Soucieuse de s'inscrire dans une dynamique européenne, la « Revue des revues », à la fin de chaque numéro, énumère les titres reçus par la rédaction, sans s'attarder sur leurs contenus. On y trouve nombre de revues qui ont pour vocation la défense des formes les plus audacieuses de l'art : le *Mercur de France*, *La Revue blanche*, *L'Ermitage*, *la Revue bleue*, *L'Art moderne*, *La Plume*, mais aussi la revue allemande *Pan*, la Polonaise *Chimera*, ou *The Studio*.

Richement illustrée, non seulement grâce aux reproductions d'œuvres contemporaines – roumaines et étrangères – qui ponctuent de manière aléatoire la lecture de la revue, mais aussi grâce à celle des dessins spécialement créés à

13 *Ibid.*, p. 1 : « stăpânită de acea falsă și ucigătoare idee, după care noi nu putem să avem artă. »

14 *Ibid.* : « Ileana înfățișează frumosul și frumosul este scopul acestei reviste. »

15 Constantin Dimitrescu-Iași, « Arta națională », *Ileana*, n° 2, septembre 1900, p. 17-20.

cet effet, *Ileana* affiche pour la première fois en Roumanie une maquette tout à fait nouvelle où l'image occupe une place importante dans l'économie de la page. Grâce aux frontispices, aux culs-de-lampe, aux vignettes, l'image n'est plus une décoration, voire un appendice au texte. Elle l'accompagne et le complète. L'entreprise de Bogdan-Pitești, celle de créer une revue d'art, est également justifiée par la présence de planches tirées à part, non paginées et sans lien avec les sujets abordés. Dans la majorité des cas, il s'agit de reproductions de dessins provenant de sa propre collection. La couverture se présente pour la première fois en Roumanie comme une œuvre d'art : elle met en valeur des créations inédites, réalisées par les artistes roumains dans ce but précis, les informations pratiques (prix, date de parution, etc.) étant placées en dehors du cadre de l'image. Seul le titre, *Ileana*, fait partie intégrante de l'œuvre représentée, à une seule exception, où le titre est évacué du cadre de la composition qui occupe toute la page¹⁶.

300

Les quatre couvertures (sur six numéros, il y a eu deux numéros doubles) sont exécutées par des artistes différents, mais représentent chaque fois un personnage féminin : une jeune fille naturelle, des fleurs dans les cheveux pour le premier numéro (Ștefan Luchian, fig. 48), une élégante pour le deuxième (Nicolae Vermont), la tragédienne Aristizza Romanesco (1854-1918) par Ludovic Bassarab (1868-1933) pour le troisième numéro, et une Vierge à l'Enfant pour le quatrième (Nicolae Vermont). On note une certaine parenté avec les couvertures de *Jugend* et de la revue berlinoise *Pan*, ce qui n'est pas pour surprendre quand on sait que ces artistes ont tous complété leur formation par un séjour à Munich. Quant aux reproductions, outre celles qui se trouvent mêlées aux textes, des planches hors-texte très soignées présentent un choix d'œuvres des artistes roumains les plus novateurs de l'époque, comme Luchian, Vermont, ou Arthur Verona (1868-1946). S'y ajoutent les reproductions d'œuvres d'artistes français goûtés par Bogdan-Pitești : Alexandre Séon (1855-1917)¹⁷, Maximilien Luce (1858-1941), ou Étienne Azambre (1859-1933). On sait par des annonces qu'il était aussi prévu de reproduire des œuvres de Georges-Antoine Rochegrosse, choix qui s'explique par l'orientation wagnérienne ou symboliste d'une partie de sa production, comme par les liens étroits que Bogdan-Pitești entretenait avec les milieux littéraires, en particulier les auteurs décadents ou symbolistes. Dans le choix de ces reproductions, publiées ou annoncées, la revue valorise

16 *Ileana*, n° 5-6, [décembre ?] 1901, couverture réalisée par Nicolae Vermont.

17 Celui-ci a d'ailleurs bénéficié d'un article dans les pages de la revue, signé Léon Roger-Milès, « Alexandre Séon (1) », *Ileana*, n° double 3-4, [septembre ?] 1901, p. 35-36.

48. Ștefan Luchian, couverture pour *Ileana*, n°1, juin 1900,
ancienne coll. Biblioteca D. Caselli

des artistes associés au symbolisme – comme Armand Rassenfosse, André Des Gachons, et Fernand Khnopff – mais sans exclusive¹⁸.

Si la revue a une allure tout à fait européenne, il faut cependant souligner les efforts de certains artistes, notamment Ludovic Bassarab, pour lui donner un aspect « national » grâce aux en-têtes et aux frontispices qui emploient des sujets ou des motifs d'inspiration roumaine. Dans un des en-têtes (fig. 49), Ileana, vêtue d'un costume de princesse byzantine, richement parée, s'offre au regard du spectateur dans une véranda roumaine traditionnelle. À l'arrière-plan, sur la droite, se lève le soleil, son attribut. À gauche figure la silhouette romantique d'un château qui rappelle celui de Vlad Țepeș à Bran. Ileana est entourée de deux colonnes imitant le style brancovan¹⁹, non sans fantaisie. Un effet « roumain » est ainsi créé, aidé aussi par le lettrage, qui évoque les inscriptions slavonnes des icônes, et le pourtour ajouré qui entoure la figure centrale. La dernière couverture d'*Ileana* réalisée par Nicolae Vermont, une Vierge à l'Enfant, évoque fortement l'art de l'icône et se situe dans la même lignée. Néanmoins, aucune esthétique particulière ne s'impose dans le style adopté par l'iconographie de la revue : s'y côtoient un style curvilinéaire qu'on peut associer à l'Art Nouveau, et un dessin plus géométrique qui évoque certaines œuvres allemandes ou des œuvres plus académiques, en particulier des portraits, des scènes de genre, des paysages. L'une des originalités d'*Ileana* est d'avoir essayé d'assurer un lien étroit entre l'image et le texte, et ce, malgré certaines libertés et fantaisies.

302

49. Ludovic Bassarab, en-tête pour *Ileana*, n° 5 et 6, [décembre ?] 1901

18 Citons aussi Théo Van Rysselberghe, Paul Renouard, Louise Abbéma, Joseph Coront et Fernand Maillaud pour les artistes belges et français, Walter Crane et Frank Brangwyn pour les artistes britanniques.

19 Le style brancovan ou *brâncovenesc* est un style architectural qui caractérise notamment les lieux de culte et les palais roumains érigés entre la fin du xvii^e et la première moitié du xviii^e siècle. Il s'est développé en Valachie, sous l'influence du prince Constantin Brâncoveanu (1654-1714).

On retrouve dans bien d'autres revues roumaines illustrées de l'époque, quelle que soit leur ligne éditoriale, un même éclectisme dans le choix des œuvres reproduites, une même volonté de moderniser leur aspect par l'emploi des sujets ou des éléments décoratifs « nationaux ». Les personnages légendaires sont largement sollicités : outre Ileana Cosânzeana, on rencontre son équivalent masculin, Făt-Frumos, prince dont le caractère guerrier a souvent permis une identification à saint Georges, représenté sur quelques couvertures de revues pendant la première moitié du xx^e siècle²⁰. Certaines couvertures empruntent leur sujet à l'œuvre de Mihai Eminescu, ce qui contribue aussi à sa reconnaissance comme poète national : la revue *Luceafărul* [*Hypériorion*], dont le titre correspond au poème homonyme, l'un des plus connus d'Eminescu, s'inspire de ce texte pour le sujet de ses couvertures. Ary Murnu (1881-1971) représente ainsi en 1908 la descente du ciel d'Hypériorion vers le balcon de Cătălina (fig. 50). D'autres emploient de manière symbolique des éléments comme l'étoile – un autre renvoi à *Luceafărul*, qui est l'étoile du matin –, que le lecteur peut aisément rattacher à la poésie d'Eminescu. Une autre revue, *Ramuri* [*Les Rameaux*]²¹, affiche en 1909 une couverture inspirée par la même poésie. Notons enfin que les œuvres étrangères contemporaines reproduites dans ces revues sont souvent d'origine allemande ou française. On trouve par exemple dans la revue *Farul* (1912) des reproductions d'œuvres de Franz von Stuck, d'Arnold Böcklin, mais aussi de Camille Corot, de Claude Monet ou d'Auguste Rodin. Ces images, sans lien avec les textes et sans commentaires, sont reproduites pour elles-mêmes : elles témoignent, à leur manière, du primat des modèles français et allemands dans l'élaboration d'une culture moderne.

DÉCLINAISONS

À la fin du xix^e siècle, on assiste en Roumanie à une augmentation du nombre des revues, tout particulièrement des revues littéraires. Les historiens de la littérature se sont penchés sur ce matériau et des études importantes ont été publiées dans les années 1970²². Notons toutefois que ces ouvrages ne comportent souvent pas de bibliographie et, qu'en dépit de leurs titres généraux – tels que *Reviste literare românești din secolul al XIX-lea. Contribuții monografice* [*Revue littéraires roumaines du XIX^e siècle. Contributions monographiques*] (1970) ou *Reviste literare românești de la începutul secolului al XX-lea* [*Revue littéraires roumaines du début*

20 On le retrouve sur la couverture de *Flacăra* [*La Flamme*], revue hebdomadaire bucarestoise (2 octobre 1911-juin 1923, avec des interruptions), comme sur celle de la revue *Făt-Frumos* (1915).

21 *Ramuri* paraît à Craiova de manière irrégulière, entre 1905 et 1929.

22 Voir la bibliographie en fin de chapitre.

50. Ary Murnu, couverture pour *Luceafărul*, 7^e année, n°16, 15 août 1908

du *XX^e siècle*] (1976) –, consistent en des études monographiques généralement consacrées aux titres les plus prestigieux de l'époque. Notre étude se propose de replacer dans le contexte du début du *XX^e siècle* des publications qui ont essayé de se démarquer dans le paysage éditorial de l'époque, soit par une maquette innovante, soit par des partis pris théoriques nouveaux. Le rôle du poète Alexandru Macedonski mérite d'être rappelé ici, car la plupart de ces revues ont été fondées par lui ou par des poètes issus de son cénacle.

La plupart des revues évoquées ont été fondées à Bucarest, mais il existe aussi des revues roumanophones influentes dans l'espace transylvain, comme *Lucașfărul* (1902, fig. 50)²³, qui entend défendre la « conscience nationale », ou encore *Ileana Cosânzeana* (1911)²⁴. Un nombre très important de titres publiés en Transylvanie au tournant du siècle avait un caractère d'almanach ou d'album familial, sans programme esthétique énoncé, sur le modèle d'une célèbre publication allemande, la revue *Die Gartenlaube* [*La Tonnelle*, 1853-1943]²⁵. Mentionnons aussi les revues publiées hors du territoire national, comme la *Revue franco-roumaine*, bilingue et mensuelle, fondée à Paris en mai 1901 par l'homme de lettres Theodor Cornel (1874-1911)²⁶.

On considère généralement que les revues les plus importantes dans l'histoire du symbolisme littéraire sont *Literatorul* [*Le Littérateur*, 1880-1919]²⁷ et *Vieața nouă* [*La Vie nouvelle*, 1905-1925]²⁸, titres qui, en raison aussi de leur pérennité, bénéficient d'études. Il convient, à cet égard, d'être prudent dans la manière dont on qualifie ces organes : nul ne disconvient du fait que la revue *Literatorul* occupe un rang important dans l'élaboration et la diffusion du symbolisme. Il est toutefois un peu réducteur de la présenter comme « la première revue symboliste roumaine²⁹ », parce qu'elle ne défend que ce mouvement à l'exclusion de tout autre. Les revues qui jouent également un rôle dans la défense du symbolisme

23 Cette revue, fondée à Budapest en 1902, se transfère ensuite à Sibiu, puis à Bucarest. Elle perdure jusqu'en septembre 1939.

24 Rédigée en roumain, dans un espace magyarophone et germanophone, cette publication littéraire bimensuelle, paraît à ses débuts dans la petite ville d'Orăștie (11 octobre 1911-7 février 1915) et ensuite à Cluj (1^{er} janvier 1922-31 décembre 1926).

25 Emil Manu, « Reviste transilvănene », dans *Reviste literare românești din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Contributii monografice* [Revue littéraires roumaines des dernières décennies du *XIX^e siècle*. Contributions monographiques], dir. Marin Bucur, Paul Cornea, Rodica Florea et Stancu Ilin, București, Editura Minerva, 1970, p. 271.

26 Voir « Le but », *Revue franco-roumaine*, n° 1, mai 1901, p. 2 : « c'est pour essayer d'établir un lien plus durable entre ce qui se produit ici, en France, centre de tout progrès, et ce qui prend naissance là-bas, dans notre pays si éloigné ; c'est pour faire connaître périodiquement ce qui se passe chez nous au point de vue de l'activité artistique que nous osons paraître. »

27 Voir Adriana Iliescu, « *Literatorul* », București, Editura Pentru Literatură, 1968.

28 Voir *Vieața nouă (1905-1925)*, dir. Constantin Ciopraga, intr. Mihai Frunză, Iași, Biblioteca Centrală Universitară M. Eminescu, 1975.

29 Ion Hangiu, *Dicționarul presei literare românești* [Dictionnaire de la presse littéraire roumaine], București, Editura Institutului Cultural Român, 1987, 3^e éd. 2004, p. 390.

se développent à partir de 1900, avec des titres comme *Forța morală* [*La Force morale*, 1901-1902], *Linia dreaptă* [*La Ligne droite*, 1904] et, surtout, *Vieața nouă* [*La Vie nouvelle*]³⁰. Elles gagnent nettement en importance après 1908: *Revista celor l'alți* [*La Revue des autres*, 1908]³¹, *Rampa* [*La Rampe*, 1911-1913], *Farul* [*Le Phare*, 1912]³², *Grădina Hesperidelor* [*Le Jardin des Hespérides*, 1912]³³, *Insula* [*L'Île*, 1912]³⁴, *Fronda* [*La Fronde*, 1912], ou *Simbolul* [*Le Symbole*, 1912]. Si la plupart de ces revues paraissent à Bucarest, il faut y ajouter la revue moldave *Versuri și Proză* [*Vers et Prose*], publiée à Iași de 1911 à 1916. Elle compte parmi ses collaborateurs des noms importants de la scène littéraire de l'époque, comme Ion Minulescu, Tudor Arghezi, ou Nicolae Davidescu, tout en fournissant à ses lecteurs des comptes rendus de revues françaises comme *La Revue blanche* ou le *Mercur de France*.

Dans leur majorité, ces revues roumaines sont éphémères et occupent une place marginale dans le paysage éditorial de l'époque, plutôt dominé par

30 *Vieața nouă* (1^{er} février 1905-janvier/février 1925) milite pendant deux décennies pour le symbolisme et s'affirme comme une revue anti-traditionaliste. Il s'agit d'une revue littéraire bucarestoise, bimensuelle, qui ne comporte ni images ni chroniques artistiques. Dans l'article programmatique du premier numéro, « Rătăcirii literare » [« Errances littéraires »], Ovid Densusianu fait part aux lecteurs de son incompréhension des choix exclusifs des traditionalistes, en citant Alexandru Vlahuță et sa revue *Viața românească* [*La Vie roumaine*, 1893-1896], ou George Coșbuc, Ion Slavici et la revue *Vatra* [*L'Âtre*, 1894-1896]. Folkloriste de renom, Densusianu conteste l'imitation plate du folklore, sans pourtant nier ni son originalité ni son importance, mais en nuancant son appropriation par les poètes et les artistes: « Une âme d'artiste transforme, donne une nouvelle forme, une signification plus profonde aux éléments empruntés au peuple. Par-dessus le fond d'emprunt, plus naïf, plus simple, la personnalité plus riche, plus fine, plus complexe de l'artiste doit s'ériger. » [« *Un suflet de artist preface, dă o formă nouă, un înțeles mai adânc lucrurilor luate din popor. Deasupra fondului împrumutat, mai naiv, mai simplu, trebuie să se înalțe personalitatea de o alcătuire mai bogată, mai fină, mai complicată a artistului.* »] (Ovid Densusianu, cité dans Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918* [*La Littérature roumaine entre 1900 et 1918*], Iași, Editura Junimea, 1970, p. 126.)

31 La revue *Revista celor l'alți*, dirigée par Ion Minulescu, paraît à Bucarest entre le 20 mars et le 10 avril 1908. Son article programmatique, signé par Minulescu, emprunte nombre de ses idées au *Livre des masques* de Remy de Gourmont (voir Ciopraga, *ibid.*, p. 117), et souligne les conditions de la modernité à travers « la liberté et l'individualité dans l'art, le détachement des formules apprises chez les anciens, l'attrait pour le nouveau, l'étrange, le bizarre même, le refus de se contenter à extraire de la vie uniquement ses aspects caractéristiques, la suppression du commun et du banal [...] » [« *libertatea, individualitatea în artă, părăsirea formulelor învățate de la bătrâni, tendința spre ce este nou, ciudat, bizar chiar, a nu extrage din viață decât părțile ei caracteristice, a da la o parte ceea ce este comun și banal[...].* »] (Ion Minulescu, « Aprindeți torțele ! » [« Allumez les torches ! »], *Revista celor l'alți*, n° 1, 20 mars 1908, p. 1.)

32 *Farul* témoigne des ambitions de son fondateur, Ovid Densusianu. Comme la plupart de ses homologues, cette revue publie dans son premier numéro un manifeste, intitulé de manière suggestive « Cultul pentru idei » [« Le culte des idées »], *Farul*, n° 1, 24 février 1912, p. 1.

33 *Grădina Hesperidelor* paraît à Bucarest le 4 avril 1912 en un seul numéro double, sans images. La revue regroupe de nombreux disciples de Macedonski.

34 *Insula*, sous la direction d'Ion Minulescu, prolonge le programme de *Revista celor l'alți* dans les trois numéros de sa brève existence en 1912.

des titres tels que *Convorbiri literare* [*Conversations littéraires*, 1867-1944], *Semănătorul* [*Le Semeur*, 1901-1910], ou *Viața românească* [*La Vie roumaine*, 1906-1946]. Bien d'autres sont restées méconnues pour des raisons qui tiennent à l'absence de renommée littéraire de leurs responsables. Ces titres, qui n'ont pas la chance d'avoir été plus ou moins dirigés par un Alexandru Macedonski, un Ion Minulescu, ou un Tristan Tzara, n'attirent guère l'attention. L'historienne de la littérature Lidia Bote a pourtant montré tout l'intérêt qu'il y avait à interroger des revues moins célèbres dans l'étude de l'élaboration et de la diffusion du symbolisme³⁵. Ces revues jouèrent aussi, parfois, un rôle de soutien, d'encouragement mutuel entre des poètes et des artistes qui faisaient figure de « rebelles » dans une société plutôt conservatrice.

Dans leur grande majorité, les revues examinées se préoccupent de littérature et, plus spécifiquement, de poésie. À quelques exceptions près, les revues roumaines s'intéressent peu à la situation des arts visuels, tant dans l'exposé initial de leur politique éditoriale – lorsqu'il existe – que dans les différentes rubriques qui les composent. Ces remarques se vérifient dans l'une des plus importantes d'entre elles, *Literatorul*. Fondée à Bucarest par Alexandru Macedonski en 1880, elle adopte une périodicité très variable, mais parvient à perdurer jusqu'en 1920³⁶. Ayant comme sous-titre « Organe du groupement intellectuel », cette revue appuie la première tentative de Macedonski de créer une nouvelle école de poésie. Elle accorde de fait une place mineure à la prose, à la dramaturgie, aux comptes rendus, ou à tout autre type d'événement culturel. Elle fait volontiers siens des partis pris polémiques, souvent en phase avec les antipathies de Macedonski, comme en témoignent bien des articles critiques ou des pamphlets à l'encontre de Mihai Eminescu.

Si Macedonski a activement contribué à la fondation et à la rédaction de plusieurs revues, la grande majorité de ces titres présente une caractéristique commune, celle d'être d'abord et avant tout tournés vers la littérature. C'est le cas de *Revista independentă* [*La Revue indépendante*] par exemple, dont le titre a peut-être été inspiré par la revue éponyme française, fondée en 1884. *Revista independentă* paraît à Bucarest en novembre 1887, alors que *Literatorul* avait cessé de paraître, et ne connaît qu'un seul numéro, au sein duquel se trouve un article-manifeste, « Arta și frumosul în literatură » [« L'art et le beau en littérature »], signé par Macedonski. Poursuivant le programme de

35 Lidia Bote, *Simbolismul românesc* [*Le Symbolisme roumain*], București, Editura Pentru Literatura și Artă, 1966.

36 Hebdomadaire (20 janvier-18 octobre 1880), mensuelle (26 octobre 1880-17 mars 1885 ; novembre 1886-1^{er} janvier 1887 ; juin-octobre 1890 ; 15 juin 1892-novembre 1894 ; février 1895), bimensuelle (20 février-10 juin 1899), mensuelle (mars 1904), et à nouveau hebdomadaire (29 juin 1918-mars 1919).

Literatorul par certains aspects, Macedonski fonde en 1896 *Liga ortodoxă* [*La Ligue orthodoxe*]. Paraissant quotidiennement à Bucarest entre le 20 juillet et le 17 septembre 1896, puis du 17 décembre 1896 au 1^{er} janvier 1897, *La Ligue orthodoxe* publie de la poésie et de la prose, ainsi que des traductions : *Le Ventre de Paris* d'Émile Zola, ou des nouvelles de Pierre Loti, de Catulle Mendès, et de Paul Bourget.

Cette prédominance de la littérature se retrouve dans d'autres revues fondées par des disciples de Macedonski, comme la *Revista orientală* [*Revue orientale*, 1896], sous-titrée pour un bref moment « Revue franco-roumaine »³⁷. Son fondateur, Bonifaciu Florescu (1848-1949), aurait souhaité que sa revue devienne l'organe littéraire de référence des Balkans. L'exposé de sa ligne éditoriale par Mircea Demetriade, autre disciple de Macedonski, au-delà de son éclectisme affiché, permet aussi de mieux comprendre la situation de la presse en Roumanie à la fin du XIX^e siècle :

308

Il est naturel que le prêtre du plus pur « Art pour l'art », dès qu'il reçoit une impression de l'extérieur cherche à la distiller dans son âme et à la faire rayonner à travers sa propre individualité. [...] Classiques, Romantiques, Parnassiens, Symbolistes, tour à tour, tant qu'ils se sacrifieront sur l'autel de la beauté, nous les accueillerons les bras ouverts.

La politique militante, le patriotisme chauvin et la poésie domestique et didactique des revues de famille, en étant l'antithèse de la vraie poésie, seront rejetés³⁸.

Mentionnons enfin *Literatura și arta română* (1896-1901 ; 1902-1910), revue bucarestois mensuelle de haute tenue intellectuelle, richement illustrée par des reproductions photographiques d'après des œuvres d'artistes roumains contemporains, et, plus rarement, par des gravures et des vignettes. Cette revue est tournée principalement vers le domaine national, comme le suggère sa couverture (fig. 51). Réalisée par l'architecte Ion Mincu (1852-1912), celle-ci met en scène un brûle-parfum, une sorte d'encensoir, largement utilisé dans les liturgies orthodoxes. La fumée qui s'en échappe en volutes très décoratives épouse, telle un rideau de scène, un cadre orné de palmettes et dévoile le titre

37 Cette publication mensuelle littéraire, rédigée en français et en roumain, paraît de mai à septembre 1896.

38 Mircea Demetriade, « Revista orientală », *Revista orientală. Revue franco-roumaine*, n° 1, mai 1896, p. 2 : « E firesc ca preotul celei mai pure "Arte pentru artă", pe dată ce a primit o impresie din afară, să o distileze în sufletul său și s-o răsfrîngă prin prisma individualității sale. [...] Clasicii, Romanticii, Parnasieni, Simbolisti, rînd pe rînd, cită vreme vor căuta să jertfească frumosului, îi vom primi cu brațele deschise. // Politica militantă, patriotismul naționalist și poezia domestică și didactică din revistele de familie, fiind antiteza adevăratei poezii, vor fi respinse. »

51. Ion Mincu, couverture pour *Literatura și arta română*, 2^e année, n° 7, 25 mai 1898

de la revue. Les références byzantines sont complétées par la présence d'une branche de laurier, symbole de la gloire, mais aussi de la poésie et des arts en rapport avec le contenu de la revue. Placée sous la direction de l'homme de lettres Nicolae Petrașcu (1859-1944), la revue se montre également ouverte à la culture et à l'art européens. Le peintre Ipolit Strâmbulescu (1871-1934) y publie, par exemple, des articles sur Munich et la vie artistique dans la capitale bavaroise entre 1897 et 1899³⁹, et Petrașcu y signe un article sur le style byzantin d'après John Ruskin (1898)⁴⁰.

DÉFAILLANCES DU RÉSEAU

310 La place mineure occupée par les arts visuels dans les revues roumaines peut s'expliquer dans une certaine mesure par le déficit d'interrelations entre les milieux littéraires et artistiques. Ainsi, on relève par exemple peu de dédicaces de poèmes à des artistes, manifestations de liens personnels certes, mais aussi parfois simples témoignages d'admiration. À la différence de ce qui se passe en France à la fin du XIX^e siècle, où les littérateurs, et particulièrement les poètes, investissent la critique d'art, les hommes de lettres roumains paraissent avoir été peu tentés par l'exercice. À quelques exceptions près – Léo Bachelin (?-?), Jules Brun (1852-?), Nicolae Petrașcu, Theodor Cornel (1874-1911)⁴¹, Tudor Arghezi (1880-1967)⁴², Dimitrie Karnabatt –, la production de textes relevant de la critique d'art semble tout à fait marginale chez leurs homologues. Il semble que ce soit aussi le cas pour Alexandru Macedonski ou Ovid Densusianu (1873-1938), qui a pourtant signé des textes sur l'art, notamment sur le symbolisme et les autres arts dans *Farul* en 1912⁴³. De rares collectionneurs prennent enfin la plume pour parler d'art, comme Alexandru Bogdan-Pitești et Virgil Cioflec (1876-1948), en plus de quelques artistes comme Apcar Baltazar (1880-1909), Frederic Storck (1872-1942), Camil Ressu (1880-1962), ou Ștefan Popescu (1872-1948).

39 Ipolit Strâmbulescu, « Din München » [« De Munich »], *Literatura și arta română*, 3^e année, 25 décembre 1898, p. 136-141 ; Ip. Strâmbulescu, « Expozițiile din München » [« Les expositions de Munich »], *Literatura și arta română*, 4^e année, 1899, p. 67-68.

40 Costin A. [N. Petrașcu], « Stilul bizantin după Ruskin » [« Le style byzantin selon Ruskin »], *Literatura și arta română*, 3^e année, 25 octobre 1899, p. 768-772.

41 Sur Theodor Cornel, voir Amelia Pavel, « Orientări în critica românească de artă: Theodor Cornel », *Studii și cercetări de istoria artei. Seria arta plastică*, vol. XII, n^o 2, 1965, p. 285-298.

42 Tudor Arghezi est un habitué des cénacles de Macedonski et des soirées de Bogdan-Pitești dans sa jeunesse. Voir Theodor Enescu « Tudor Arghezi critic de artă », *Studii și cercetări de istoria artei*, vol. XI, n^o 2, 1964, p. 205-221.

43 Densusianu, sous le pseudonyme Ervin, y signe d'intéressants articles sur des sujets assez larges, comme « L'idéalisme nouveau dans la littérature allemande », « Le vers libre », ou encore « Le symbolisme et les autres arts ».

La critique d'art en Roumanie se trouve moins dans les revues que dans les quotidiens – qui s'assurent la collaboration de journalistes plus ou moins spécialisés tels que Barbu Brănișteanu, qui restera attaché au quotidien bucarestois *Adevărul* [*La Vérité*], ou Olimp Grigore Ioan, collaborateur de *L'Indépendance roumaine*. Mais de trop nombreux articles publiés dans la presse roumaine de l'époque présentent un caractère plus factuel qu'analytique et Theodor Cornel n'est manifestement pas parvenu, malgré son appel et sa volonté de rendre compte de l'actualité artistique roumaine, à s'attacher les services d'un critique d'art compétent pour sa *Revue franco-roumaine*. En 1910, il signera un article très amer, mais évocateur, de la situation de la critique d'art en Roumanie :

Il n'y a pas trois critiques chez nous qui aient étudié l'impressionnisme français et qui aient vu les chefs-d'œuvre de cette école, et voilà qu'ils écrivent tous, imperturbables et inconscients, sur cette forme artistique, comme si c'était quelque chose d'animé, qu'ils affirment que c'est à la mode, sans savoir qu'aujourd'hui on ne fait plus d'« impressionnisme » et que les nouvelles tendances appartiennent au domaine de l'idéalisme artistique, qu'ils confondent avec une formule réaliste morte il y a quinze ans⁴⁴.

Ce constat est sans doute un peu trop dur et lacunaire, mais il est vrai qu'en l'état actuel des recherches, nous n'avons retrouvé, pour la période étudiée, aucun texte de synthèse ou de réflexion sur la mission, la nature et les moyens de la critique d'art. Ce domaine reste d'ailleurs encore très peu étudié en Roumanie pour la période qui nous intéresse, et ce, malgré le travail de défrichage commencé par Petre Oprea (1928-2011) en 1982⁴⁵.

Sans doute peut-on conclure ce panorama avec la revue emblématiquement intitulée *Simbolul* (1912), dont les rédacteurs furent les très jeunes poètes Samuel Samyro (Tristan Tzara, 1896-1963) et Ion Iovanaki (Ion Vinea,

44 Theodor Cornel, « Îndrumări în artă » [« Conseils artistiques »], *Viața socială*, n° 4, 1910, cité dans Amelia Pavel, *Expresionismul și premisele sale* [*L'Expressionisme et ses prémices*], București, Editura Meridiane, 1978, p. 73 : « Nu-s trei critici la noi care să fi studiat impresionismul francez și să fi văzut lucrările de seamă ale acestor școli și toți scriu cu o rară neturburare și inconștiență despre această formă a artei, ca și cum ar fi în viață, afirmă că este la modă, dar nu știu ca azi nu se mai face "impresionism" și că tendințele noi intră în domeniul idealismului artistic pe care dâșii îl confundă cu o formulă realităș moartă de acum cincisprezece ani. »

45 Petre Oprea, *Cronici și critici de artă în presa bucureșteană din primul deceniu al secolului xx* [*Chroniques et critiques d'art dans la presse bucarestoise de la première décennie du xx^e siècle*], București, Editura Litera, 1982.

1895-1964)⁴⁶. Malgré sa courte existence (quatre numéros)⁴⁷, *Simbolul* est une des revues clés aussi bien dans l'histoire du symbolisme que dans celle des avant-gardes : les plus grands noms de la poésie symboliste y collaborent (Alexandru Macedonski, Ovid Densusianu, Ion Minulescu, Claudia Millian, Nicolae Davidescu, Adrian Maniu) aux côtés des noms que l'histoire de l'art et l'histoire littéraire associent au dadaïsme (Tristan Tzara, Ion Vinea et Marcel Iancu, qui signe quelques illustrations et la couverture). Le critique et historien de la littérature Paul Cernat, le dernier à avoir écrit dans *Simbolul*, compare la revue à une « plaque tournante entre le symbolisme des “insulaires”⁴⁸ et le post-symbolisme pré-avant-gardiste⁴⁹ ». Bien que ces notions soient hasardeuses et impossibles à définir, l'image de la « plaque tournante » semble assez pertinente. Les noms associés à cette revue se détacheront en effet très rapidement et définitivement de leurs débuts « symbolistes » pour ouvrir un nouveau chapitre de l'histoire littéraire.

312

Toutes les traductions du roumain ont été faites par l'auteur de ce chapitre ainsi que les clichés, établis à partir d'exemplaires appartenant à des collections privées.

46 Tom Sandqvist est un des derniers auteurs à s'être penché sur cette revue dans *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*, Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press, 2006, p. 72-73, 130, 145-146.

47 Bimensuelle, cette revue paraît à Bucarest entre le 25 octobre et le 25 décembre 1912.

48 Le terme renvoie aux collaborateurs de la revue *Insula*, liés à Minulescu. Ces poètes se définissaient comme tels dans le manifeste même de la revue afin de renforcer leur isolement et leur rejet du traditionalisme.

49 Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul val [L'Avant-garde roumaine et le complexe de la périphérie. Première vague]*, București, Cartea Românească, 2007, p. 48 : « *placa turnantă dinspre simbolismul "insularilor" către post-simbolismul preavangardist* ».

BIBLIOGRAPHIE

- BOTE Lidia, *Simbolismul românesc [Le Symbolisme roumain]*, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1966.
- CIOPRAGA Constantin, *Literatura română între 1900 și 1918 [La Littérature roumaine entre 1900 et 1918]*, Iași, Editura Junimea, 1970.
- HANGIU Ion, *Dicționarul presei literare românești [Dictionnaire de la presse littéraire roumaine]*, București, Editura Institutului Cultural Român, 1987, 3^e éd. 2004.
- ILIESCU Adriana, *Revistele literare la sfârșitul secolului al XIX-lea [Les Revues littéraires à la fin du XIX^e siècle]*, București, Editura Minerva, 1972.
- MANU Emil, *Reviste românești de poezie [Revues roumaines de poésie]*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1972.
- OPREA Petre, *Cronicari și critici de arta în presa bucuresteană din primul deceniu al secolului XX [Chroniqueurs et critiques d'art dans la presse bucarestoise de la première décennie du XX^e siècle]*, București, Editura Litera, 1982.
- Reviste literare românești de la începutul secolului al XX-lea [Revues littéraires roumaines du début du XX^e siècle]*, dir. Ovidiu Papadima, Academia de Științe sociale și politice, Institutul de istorie și teorie literară G. Călinescu, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976.
- Reviste literare românești din secolul al XIX-lea. Contribuții monografice [Revues littéraires roumaines du XIX^e siècle. Contributions monographiques]*, dir. Marin Bucur, Paul Cornea, Rodica Florea et Stancu Ilin, București, Editura Minerva, 1970.
- Reviste literare românești din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea [Revues littéraires roumaines des dernières décennies du XIX^e siècle]*, dir. Ovidiu Papadima, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1974.
- SANDQVIST Tom, *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*, Cambridge (Mass.)/ London, The MIT Press, 2006.

REVUES, ÉDITEURS ET AUTEURS AMÉRICAINS À PARIS DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Anne Reynes-Delobel

Initiée sous l'impulsion des théories de Raymond Williams, puis marquée par l'analyse de Lawrence Rainey¹, l'étude des revues modernistes anglo-américaines a, depuis plus de trois décennies, considéré l'expérience collective comme un lieu d'échanges et de relations d'interdépendance (tant au plan des idées ou des valeurs qu'au plan commercial ou émotionnel) dessinant un vaste réseau transnational formé d'éditeurs, d'auteurs (souvent actifs dans plusieurs revues à la fois), de traducteurs, de distributeurs, de lecteurs, de mécènes et de revues concurrentes. Cette organisation réticulaire a conféré au médium une solidité et une résilience qui, en dépit de la durée de vie parfois très brève de certaines revues, en ont fait un outil critique de première importance pour l'exploration des conditions locales et matérielles qui ont façonné le modernisme.

Les travaux de Rainey ont permis de mettre au jour la façon dont les acteurs du modernisme littéraire ont cherché à s'approprier les pratiques du marché pour s'extraire de la sphère de la culture dite de masse et transformer l'œuvre d'art en marchandise spécifique, objet d'un investissement spéculatif à long terme (au contraire de la marchandise de masse qui vise à apporter jouissance et rétribution immédiates). Comme l'explique Laurent Jeanpierre dans un article qui tente de définir la spécificité des revues modernistes anglo-américaines à l'aune du modèle bourdieusien du champ littéraire, cette stratégie peut s'apparenter à une double opération : si l'œuvre est convertie en capital symbolique, c'est en effet en vue d'être reconvertie en capital économique². L'analyse de Rainey lui permettait de conclure que ces procédés complexes et quelque peu ambigus, qui reposent sur le patronage des petites revues et la collection d'éditions de luxe en série limitée, et donc des mécènes,

- 1 Raymond Williams, *Politics of Modernism. Against the New Conformists*, London, Verso, 1989 ; Lawrence Rainey, *Institutions of Modernism. Literary Elites and Public Culture*, New Haven/London, Yale University Press, 1998.
- 2 Laurent Jeanpierre, « Revues modernistes et champs littéraires : problèmes de frontières », dans *Revue modernistes anglo-américaines. Lieux d'échanges, lieux d'exil*, dir. Benoît Tadié, Paris, Ent'revues, 2006, p.157-175.

des spéculateurs et des investisseurs, avaient durablement transformé le statut culturel du modernisme littéraire ainsi que l'attitude du public envers les élites intellectuelles.

Dans le sillage de Rainey, Mark Morrisson et Michael Levenson ont continué d'approfondir l'étude des conditions matérielles et sociales du modernisme en s'attachant aux questions liées à la production culturelle, à la consommation de l'œuvre littéraire, à la publication, à la diffusion, au public-cible et à la réception³. Cette entreprise, qui informe désormais un large pan des études modernistes, place ce que Levenson appelle « un modernisme des petites cellules sociales » [« *modernism of small social cells* »] liées par une « dynamique de reconnaissance mutuelle » [« *power of reciprocal acknowledgement* »] au cœur de l'innovation artistique et littéraire⁴. Les « petites revues » y occupent logiquement une place de choix, comme en témoigne un certain nombre d'ouvrages parus ces dernières années, notamment *Little Magazines and Modernism. New Approaches*, dont les éditeurs, Suzanne Churchill et Adam McKible, annoncent dans leur introduction leur souhait d'examiner « les efforts collectifs en matière de production, d'organisation et de diffusion des petites revues, ainsi que les influences socio-politiques et économiques qui les ont motivés⁵ », ou encore le deuxième volume, consacré aux revues nord-américaines, de l'anthologie critique dirigée par Peter Brooker et Andrew Thacker, *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, qui accorde une attention particulière au rôle crucial des librairies indépendantes, des petites maisons d'édition, des réseaux de distribution et des points de vente dans la diffusion des petits magazines, sans oublier leurs liens étroits avec la rédaction des grands quotidiens ou hebdomadaires américains⁶. Dans cette optique, ce chapitre cherchera à penser les « petites revues » américaines

316

3 Mark Morrisson, *The Public Face of Modernism. Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905–1920*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000 ; Michael Levenson, *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine, 1908–1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, et *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

4 M. Levenson, *A Genealogy of Modernism*, op. cit., 1999, p. 6. Les traductions non attribuées sont de l'auteur de ce chapitre.

5 *Little Magazines and Modernism. New Approaches*, dir. Suzanne W. Churchill et Adam McKible, Farnham, Ashgate, 2007, p. 14.

6 *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. II. North America, 1894–1960*, dir. Peter Brooker et Andrew Thacker, Oxford, Oxford University Press, 2012. Dans cet ouvrage, on consultera avec intérêt l'introduction d'A. Thacker, « Geographies of Modernist Magazines » (p. 1-27), et dans la section intitulée « Cross-Currents: America and Europe », l'introduction de P. Brooker (p. 629-635) et les articles de Gregory Baptista, « Between Worlds: *Gargoyle* (1921-2), *This Quarter* (1925-32) and *Tambour* (1929-1930) » (p. 676-696), d'Andrzej Gałiorek, « Exiles: *the transatlantic review* (1924-5) and *The Exile* (1927-8) » (p. 697-717), et de Céline Mansanti, « Between Modernisms: *transition* (1927-1938) » (p. 718-736).

publiées à Paris dans la période de l'entre-deux-guerres par le réseau⁷, en observant de quelle manière les espaces de sociabilité au sein desquels elles voient le jour remettent en jeu les notions de *local*, *national*, *transnational* ou *universel* et, ce faisant, esquissent une carte du modernisme qui substitue aux frontières géographiques un imaginaire transatlantique des circulations et des échanges⁸. On pourra ainsi, dans un premier temps, s'intéresser à la manière dont l'internationalisme déclaré de certaines revues, telles *the transatlantic review* ou *transition*, est source de tensions révélant la difficulté à conjuguer la promotion d'une nouvelle littérature inscrite dans le cadre d'une régénération culturelle avec un programme d'échanges transatlantiques visant à repenser les rapports socio-politiques internationaux. On reviendra sur la question des conditions locales (pourquoi Paris?), mais aussi sur la question de la *valeur d'échange* et sur celle de la *traduction*. Dans un second temps, en suivant une voie indiquée par Benoît Tadié⁹, on tâchera de penser les revues américaines d'exil à Paris à partir du livre, de sorte à mettre en lumière les échanges virtuels et matériels entre périodiques et petites maisons d'édition, ainsi que le rôle essentiel de certains « passeurs ».

Auparavant, il est peut-être utile de décrire brièvement le contexte dans lequel s'inscrit l'aventure éditoriale des « petites revues » américaines installées à Paris, au lendemain de la première guerre mondiale. S'il a été longtemps coutume d'opposer le modernisme en deux phases, se partageant de part et d'autre d'une date mythique, 1922, *annus mirabilis* qui voit la publication de *The Waste Land* et de *Ulysses*, et marquées, l'une par l'effervescence expérimentale et la

- 7 *Gargoyle* (Arthur Moss, 1921-1922), *the transatlantic review* (Ford Madox Ford, 1924-1925), *This Quarter* (Ernest Walsh et Ethel Moorhead, 1925-1927 ; Edward Titus, 1927-1929), *Tambour* (Harold J. Salemonson, 1929-1930), *transition* (Eugene Jolas, Elliot Paul et Robert Sage, 1927-1938), *The Exile* (Ezra Pound, 1927-1928) et *The Booster* (Alfred Perlès, Lawrence Durrell, Henry Miller, William Saroyan *et al.*, 1937-1938), réintitulée *Delta* (1938-1939). On précisera que certaines de ces revues ne sont pas toutes publiées à Paris : pour des raisons pratiques, *The Exile* paraît à Dijon, *This Quarter* est également publié à Milan et à Monte Carlo, et *transition* sera publié à La Haye, à partir de 1932. Toutefois, c'est Paris qui sert de point focal à leurs éditeurs.
- 8 C'est également dans cette direction que Laurent Jeanpierre invite à orienter la réflexion : « Dans quel espace social doit-on analyser de telles revues ? Doit-on considérer qu'elles font partie des avant-gardes françaises avec lesquelles elles entretiennent quelques rapports ? Représentent-elles au contraire les avant-postes de la littérature d'avant-garde américaine en territoire étranger ? Quelle est alors l'importance de leurs liens avec les milieux innovants du pays d'origine ? Faut-il se représenter un champ littéraire exilé ou diasporique suffisamment vaste pour être structuré comme un champ littéraire national ? » (« Revues modernistes et champs littéraires », art. cit., p. 169).
- 9 Lors d'une intervention intitulée « Revues, éditeurs et auteurs américains basés à Paris après la première guerre mondiale », prononcée le 14 février 2009 dans le cadre du cinquième séminaire interuniversitaire du TIGRE à l'ENS-Ulm, animé par Évanghélia Stead et consacré à « L'Europe des revues : les réseaux (1880-1920) : modèles graphiques, typographiques, esthétiques en association avec les textes, les hommes et les idées ».

multiplication des -ismes, l'autre par le doute et l'affaiblissement progressif, l'histoire des publications périodiques engage, comme le souligne Tadié, à se méfier des coupures trop tranchées et à considérer plutôt « l'enchevêtrement des trajectoires concurrentes, [...] de lignes qui se croisent et se dispersent, ou se brisent sur les accidents de l'Histoire¹⁰ ». L'impact du conflit mondial a conduit à la reconfiguration des postures et à la réorientation des énergies : en réaction au pessimisme radical d'un Hermann Hesse ou à la vision cyclique d'un Oswald Spengler, il s'agit de mobiliser de nouvelles solidarités internationales non plus afin d'instaurer une nouvelle civilisation, mais d'en « préserver les vestiges », comme l'affirmera Ezra Pound en 1930¹¹. Cet état d'esprit explique l'énergie que déploie ce même Pound, qui compte pourtant au nombre des « éclaireurs » puisqu'il est arrivé en Europe en 1908, auprès des éditeurs de « petites revues », en tant que conseiller ou coéditeur¹². Pour cet inlassable défenseur des revues modernistes contre l'édition commerciale (autrement dit, de la culture contre l'économie), il faut coûte que coûte œuvrer ensemble à maintenir le médium en vie. La majorité des éditeurs expatriés partagent ce sentiment et on peut observer que, de manière générale, les revues d'exil se succèdent en évitant de se chevaucher. Ainsi, lorsqu'il apprend qu'Eugene Jolas et Elliot Paul s'apprentent à lancer *transition*, Pound leur écrit aussitôt pour leur dire que s'il l'avait su plus tôt, il se serait épargné la peine de lancer *The Exile*¹³. De même, on sait que seule la disparition prématurée d'Ernest Walsh, l'éditeur de *This Quarter*, avait poussé Jolas à continuer dans la même voie avec *transition*¹⁴. Dans ce contexte, on comprend l'importance accordée aux enquêtes et aux questionnaires réalisés auprès des écrivains et artistes américains ou français au sujet des États-Unis, ainsi qu'aux « lettres » (de Londres, de Rome, de New York ou de Dublin)

10 *Revue modernistes anglo-américaines, op. cit.*, p. 18.

11 Ezra Pound, « Small Magazines », *The English Journal*, vol. XIX, n° 9, novembre 1930, p. 698-699 : « As I see it, "we" in 1910 wanted to set up civilization in America. By 1920 one wanted to preserve the vestiges or start a new one anywhere that one could. » [« De mon point de vue, en 1910, "nous" souhaitions instaurer la civilisation en Amérique. Dès avant 1920, toutefois, nous ne cherchions plus qu'à en préserver les vestiges ou à en instaurer une nouvelle, dans d'autres contrées. »]

12 La liste inclut *The Little Review*, *Poetry*, *The Dial*, *The New Freewoman*, *The Egoist*, *BLAST*, la *transatlantic review*, *Pagany*, *The New Review*, ainsi que sa propre revue *The Exile*.

13 Eugene Jolas, *Man from Babel*, éd. Andreas Kramer et Rainer Rumold, New Haven, Yale University Press, 1998, p. 90 : « It so happened that a few months before our review appeared, Ezra Pound started his new review, *Exile*. He wrote to us from Rapallo, where he was then living, that if he had known that Paul and I were planning a review, he would never have burdened himself with the ungrateful task. » [« Le hasard voulut que quelques mois avant le lancement de *transition*, Ezra Pound publie le premier numéro de sa nouvelle revue, *Exile*. Il nous écrivit de Rapallo pour nous dire que, s'il avait eu vent de notre projet, il se serait volontiers passé de cette corvée. »]

14 Comme le confirme Kay Boyle, dans Robert McAlmon, *Being Geniuses Together, 1920-1930*, éd. Kay Boyle, San Francisco, North Point Press, 1984, p. 170.

qui prennent le pas, dans les périodiques des années vingt, sur les manifestes intempestifs des avant-gardes des années dix et trahissent le besoin d'établir des « correspondances » transnationales. De fait, en matière de déclaration programmatique, le manifeste sans doute le plus célèbre de la période, celui de la « Révolution du Mot » publié en juin 1929 dans la revue *transition*, ne peut que surprendre par son éclectisme : mâtiné d'influences dadaïstes, futuristes et surréalistes, il se réclame aussi du romantisme de William Blake, ce qui tend à prouver, comme l'écrit Céline Mansanti, que le besoin de fédérer des énergies en un mouvement collectif prime la pertinence des moyens mis en œuvre¹⁵. C'est enfin dans ce sens que doit s'interpréter l'entreprise d'archivage du modernisme menée par les éditeurs à travers la compilation d'anthologies et de bibliographies, ou la réimpression de textes et d'ouvrages. On conçoit, à la lumière de ces quelques observations, la nécessité mais aussi l'angoisse qui ont présidé à l'organisation en réseau des modernistes exilés en France. Il s'agissait bien d'opposer, à travers un imaginaire communautaire, la croyance en la civilisation face aux incertitudes engendrées par le cataclysme mondial (à cet égard, le célèbre vers de T. S. Eliot dans *The Waste Land*, « Je veux de ces fragments étayer mes ruines » [« *These fragments I have shored against my ruins* »], résonne comme une déclaration programmatique). À y regarder de plus près toutefois, l'élan transnational et internationaliste que manifestent les « petites revues » américaines d'exil s'avère relever davantage d'un idéal que d'une réalité.

LA QUESTION DE L'INTERNATIONALISME

Examiner la portée de l'internationalisme des revues d'expatriation revient en premier lieu à se demander ce que représente Paris pour leurs éditeurs et leurs contributeurs. Il est indéniable, comme le souligne Peter Brooker¹⁶, que la perspective d'intégrer un réseau ait contribué pour une large part à attirer les jeunes auteurs américains à Paris, au cours des années vingt, dans le sillage de leurs célèbres prédécesseurs, Henry James, Edith Wharton, Ezra Pound ou T. S. Eliot : la capitale française n'était pas seulement synonyme de révolution artistique et de liberté intellectuelle, mais elle abritait également une *café society* propice aux rencontres entre écrivains, artistes et mécènes, une infrastructure culturelle reposant sur de nombreux musées, galeries, théâtres et librairies commerciales ou indépendantes, et plusieurs petites maisons d'éditions fondées par des Britanniques ou des Américains, comme Contact Editions

15 Céline Mansanti, *La Revue « transition » (1927-1938). Le modernisme historique en devenir*, Rennes, PUR, 2009, p. 184.

16 *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. II. North America, 1894-1960*, op. cit., p. 629-631.

(Robert McAlmon), Three Mountains Press (Bill Bird), Black Sun Press (Harry et Caresse Crosby), Hours Press (Nancy Cunard) ou Obelisk Press (Jack Kahane). Ayant détrôné Londres aux yeux des immigrants américains depuis 1919, Paris était semblable, aux dires du Ford Madox Ford, « au moyeu d'une immense roue de communications¹⁷ ». À ceci venait s'ajouter l'avantage non négligeable d'un taux de change très favorable et de coûts d'impression que Ford qualifie par ailleurs de « ridiculement faibles » (et ce d'autant plus lorsqu'on les compare au talent avéré des imprimeurs français). La comparaison avec Henry James, James Whistler, John Singer Sargent ou Edith Wharton n'est toutefois pas complètement pertinente. À l'inverse de la première génération d'expatriés, les Américains à Paris dans les années vingt ne pratiquent pas un cosmopolitisme élégant, cultivé et polyglotte. Ils se cantonnent pour la plupart à la communauté des expatriés anglo-saxons, aux cafés de Montparnasse que la période a rendus célèbres (le Dôme, le Select, le Dingo), et ne parlent souvent pas le français. C'est une génération angoissée, désireuse de rompre avec les traditions pour fonder de manière consciente, quitte à faire montre d'un esprit agressif et partisan, une civilisation qui ne se contente pas d'être futilement « moderne », comme le rappelle Kay Boyle : « Étant donné que les écrivains américains classiques ne s'étaient jamais donné la peine de se libérer de la tradition anglaise, les expatriés à Paris rejetaient avec intolérance l'ensemble de la littérature américaine des XIX^e et XX^e siècles¹⁸. » On peut affirmer, sans craindre de forcer le trait, que les jeunes auteurs américains s'apparentent au personnage du *tyro* [« débutant »] inventé par Wyndham Lewis en même temps que le périodique du même nom en 1921-1922¹⁹, pour réaffirmer les liens entre art et culture, et encourager l'émergence d'une nouvelle avant-garde sur l'autre versant du conflit mondial. Aussi, ce ne sont pas tant les expérimentations littéraires et artistiques de la France qui attirent ces jeunes expatriés (tels McAlmon qui exècre Dada ou Jolas cherchant à tout prix à distancier son « langage de la nuit » du surréalisme) que le besoin

17 Ford Madox Ford, « Chroniques I », *the transatlantic review*, vol. I, n°1, janvier 1924, p. 78 : « *the hub of a great wheel of communications* ».

18 K. Boyle, dans R. McAlmon, *Being Geniuses Together*, op. cit., p. 335-336.

19 *The Tyro. A Review of the Arts of Painting, Sculpture and Design* est une revue publiée par Wyndham Lewis, à Londres, en 1921 et 1922 (deux numéros parus). À travers cette publication, Lewis cherche à faire revivre l'esprit de la revue *BLAST* et du mouvement vorticiste que la guerre avait interrompu, sept ans plus tôt. En anglais, un *tyro* signifie péjorativement un *novice* ou un *débutant*, mais Lewis en fait une incarnation satirique du jugement qu'il porte sur la société anglo-saxonne et la critique contemporaine : « *The Tyro is raw and underdeveloped; his vitality is immense, but purposeless, and hence sometimes malignant.* » [« Le *Tyro* est brut et fruste ; sa vitalité est sans bornes mais sans fondement et, par conséquent, potentiellement nocive. »] (W. Lewis, « Dean Swift with a Brush. The Tyroist Explains His Art », *Daily Express*, 11 avril 1921, n.p.) À ce sujet, voir notamment l'article d'Annelie Fitzgerald, « *The Tyro*, une petite revue entre échange et exil », dans *Revue modernistes anglo-américaines*, op. cit., p. 95-107.

de repenser leur identité culturelle à distance pour créer une nouvelle tradition littéraire et provoquer la rupture avec l'héritage européen, et en particulier anglais. Cette double nécessité conduira à l'émergence d'un nouveau réseau à l'intérieur du contexte local.

S'il est tentant d'associer l'internationalisme des revues américaines à Paris à l'expansion de la mondialisation (notamment ponctuée, de 1890 à 1920, par le développement des communications, la création du prix Nobel, la renaissance de l'olympisme, l'application du calendrier grégorien, la recherche d'une convergence œcuménique et la mise en place de la Société des Nations), il convient de se rappeler avec Paul Giles que le contexte américain du début des années vingt se caractérise par une volonté « hypernationaliste » dominée par une rhétorique de l'utopie nativiste. Après une première ouverture à la mondialisation au cours de deux premières décennies du siècle, la Révolution russe, suivie de la première Terreur rouge, puis le rejet de la participation à la Société des Nations par les États-Unis en 1919, la flambée raciale et l'*Immigration Act* de 1924 engendrent une dynamique inverse. Alors que Randolph Bourne rêvait d'une « Amérique transnationale » en 1916²⁰, déclarant qu'il était désormais anachronique de considérer les États-Unis comme une unité organique cohérente, il n'hésite pas deux ans plus tard, dans un essai inachevé intitulé « The State », à décrire l'État américain comme une organisation totalitaire. De son côté, dans un célèbre écrit de 1920, « Americanism and Localism », John Dewey invite à mesurer le degré d'affiliation à l'identité nationale à l'enracinement à l'échelon local, le seul où puisse avoir lieu une véritable intercommunication sociale et une articulation entre bien public et bien individuel. Parallèlement, la littérature fait l'objet d'une institutionnalisation avec la création de la première section de « littérature américaine » au sein de la Modern Language Association en 1921, le lancement, quelques années plus tard, de la revue *American Literature* (1929), et la publication de l'ouvrage de Norman Foerster, *The Reinterpretation of American Literature* (1928). Cette réévaluation élève certains auteurs, comme Walt Whitman, au rang de figure totémique, tandis que d'autres se trouvent marqués du sceau du déni²¹. Pour les jeunes auteurs installés à Paris, l'exil est une réponse ambivalente au contexte national : s'il peut se lire comme un rejet du philistinisme mercantile qui domine à l'époque la société américaine, il est aussi un moyen de transformer cette société de l'intérieur, mais en se

20 Randolph Bourne, « Transnational America », *The Atlantic Monthly*, juillet 1916.

21 C'est le cas de Ralph Waldo Emerson, considéré trop proche de la tradition anglaise. Voir par exemple à ce sujet, l'analyse de l'influence du philosophe sur l'écrivain William Carlos Williams proposée par Ian D. Copestake, « A Pragmatic Approach: Williams and Emerson », dans *The Ethics of William Carlos Williams's Poetry*, Rochester/New York, Camden House, 2010, p. 62-91.

plaçant délibérément à l'extérieur. Dans cette méthode parallactique, Paris est davantage une focale qu'un lieu géographique, ce qui conduit, en suivant Paul Giles, à considérer le réseau, comme des « espaces où le local, le national et le transnational se télescopent souvent d'une manière qui peut s'avérer confuse, voire incohérente²² ».

La nécessité de constituer un réseau à Paris s'explique par d'autres facteurs qui se recourent partiellement et comportent des implications sociales, économiques et morales. D'une part, sous la pression des débats qui agitent la société américaine entre 1910-1920 autour de l'idée de nation et de pluralisme culturel, une génération se met à penser qu'il lui revient de prendre à sa charge ce que Walter Benn Michaels a défini comme « l'invention d'une identité américaine comme identité culturelle²³ ». C'est dans cette perspective que Waldo Frank exhorte, dans *Our America* (1919), artistes et écrivains à faire de « l'Amérique » leur sujet afin de mettre fin au règne du puritanisme et de la machine. Si cet appel s'adresse en priorité à ceux qui ont refusé de s'expatrier (notamment William Carlos Williams, Carl Sandburg, Henry Louis Mencken et Alfred Stieglitz), il reste aussi dans l'esprit de ceux qui se sont installés en Europe, ce qui provoque des polarisations différentes. Chez Williams, il donnera lieu à une réflexion faisant du « localisme » le champ d'une vaste expérimentation poétique relayée par la revue *Contact* dont le premier manifeste déclarait : « Nous serons Américains parce que nous sommes d'Amérique [...], nous ne ferons preuve d'aucune agressivité, mais n'adopterons pas non plus une attitude d'infériorité vis-à-vis de toute forme d'art ou de pensée "importée"²⁴. » Quant aux éditeurs de *Broom*, Harold Loeb et Matthew Josephson, ils se trouvent confrontés à leur arrivée en Europe (la revue sera successivement imprimée à Rome et à Berlin entre novembre 1921 et mars 1923) à la réaction enthousiaste d'intellectuels européens (Filippo Tommaso Marinetti, Blaise Cendrars ou encore Philippe Soupault) face à la modernité d'une Amérique qu'ils ont voulu fuir : le jazz, le cinéma muet, la bande dessinée, la machine, la vitesse, les gratte-ciels²⁵. Comme l'explique Michael North, cette réaction leur fait

322

22 Paul Giles, *The Global Remapping of American Literature. The Arcs of Modernism: Geography as Allegory*, Princeton, Princeton University Press, 2011, p. 266.

23 Walter Benn Michaels, *Our America. Nativism, Modernism, and Pluralism*, Durham (DC), Duke University Press, 1995, p. 15.

24 *Contact*, vol. I, n°1, décembre 1920, p. 1 : « We will be American, because we are of America [...], we will adopt no aggressive or inferior attitude toward "imported thought" or art. »

25 Harold Loeb, « *Broom: Beginning and Revival* », *Connecticut Review*, n° 4, 1970, p. 5-12 : « I had to listen again to praise of things American: machines and jazz, comics and the cinema. It was odd sitting on a terrace in the ancient city hearing praise of a land so disparaged by its intellectuals. » [« Il me fallut à nouveau endurer l'éloge de toutes ces choses produites en Amérique : les machines et le jazz, les bandes dessinées et le cinéma. C'était une expérience pour le moins étrange, attablé à un café de cette vénérable cité [Rome], d'écouter vanter un pays si méprisé par ses intellectuels. »]

prendre conscience que ce « taux de change » si avantageux pour les Américains en Europe, a provoqué *de facto* un renversement de « valeurs » en défaveur des produits culturels américains²⁶. Dans « Foreign Exchange » (*Broom*, mai 1922), Harold Loeb compare la valeur des exportations industrielles américaines à celle de la littérature américaine pour conclure qu'il ne sera possible de redonner une valeur de prestige à cette dernière qu'à condition de fonctionner à l'intérieur de l'économie américaine en se réappropriant son système de valeurs. Cette réflexion annonce le retour un an plus tard à New York et le changement de contenu de la revue qui se fera désormais le miroir de la culture de « l'âge de la machine²⁷ ». Les Américains à Paris ont conscience du fait que, s'ils veulent imposer leur voix dans ce débat transnational, il leur faut, collectivement, inventer un imaginaire de l'Amérique qui s'impose durablement comme moyen de revendiquer l'équation entre identité américaine et appartenance culturelle. De la réussite de cette entreprise dépend aussi la réception de leur travail à court et à long terme, car aux États-Unis, les expatriés sont la cible d'un feu nourri de critiques (souvent exagérées) sur leur mode de vie licencieux et leurs mœurs contestables. Il est dès lors important de défendre les « artistes sérieux » en revendiquant la légitimité d'une position périphérique²⁸. Comme on peut l'observer à travers l'exemple des deux plus importantes revues de la période, *the transatlantic review* et *transition*, leur stratégie collective va se servir, quoique de manière différente, de l'argument internationaliste.

L'histoire de *the transatlantic review*, par ailleurs très bien documentée²⁹, donne à voir la manière dont la constitution d'un réseau de jeunes éditeurs et auteurs américains s'est faite, si l'on peut dire, en prenant le contrepied de l'idéal internationaliste de son fondateur, Ford Madox Ford, figure majeure du modernisme anglais et éditeur de 1908 à 1910 de la célèbre *English Review*. En 1923, une offre financière faite par son frère Oliver Hueffer et la rencontre avec le collectionneur d'art américain John Quinn (l'avocat de *Ulysses* outre-Atlantique) décident Ford à lancer une revue qu'il entend publier dans trois

26 Michael North, « Transatlantic Transfer. Little Magazines and Euro-American Modernism », conférence inaugurale, *Modernist Magazines Conference* (De Montfort University, juillet 2007), http://modmags.dmu.ac.uk/file/north_transatlantic_transfer.pdf.

27 Pour plus de détails sur l'histoire de *Contact*, voir notamment Peter Nicholls, « Destinations: *Broom* (1921-1924) and *Secession* (1922-1924) », dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. II. North America, 1894-1960*, op. cit., p. 636-654, et Stamatina Dimakopoulou, « *Broom* (1921-1924). Avant-garde, modernité et l'Amérique retrouvée », dans *Revue modernistes anglo-américaines*, op. cit., p. 111-126.

28 Comme le fait Robert McAlmon, lorsqu'il dénigre les journalistes américains et « les écrivains qui sont retournés en Amérique et à présent ne veulent plus rien avoir à faire avec Paris » alors que la ville a été source « d'inspiration et d'énergie, et les a aidés à grandir intellectuellement » (*Being Geniuses Together*, op. cit., p. 105).

29 Voir l'ouvrage de Bernard J. Poli, *Ford Madox Ford and « the transatlantic review »*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1967.

villes (Paris, Londres et New York) et sur deux continents. Pour cet amoureux de la France, né de père allemand et de mère anglaise, polyglotte, Paris est le lieu idéal³⁰, par sa tradition littéraire et la place que l'on y réserve aux arts, pour mettre en œuvre une publication qui reflète une « république des lettres » supranationale capable d'influer sur les relations diplomatiques. Bien qu'il appartienne à la génération d'avant-guerre (il est alors âgé de cinquante ans), Ford est convaincu que cette tâche doit être confiée à de jeunes écrivains que la revue se donne pour mission d'encourager, comme il l'annonce dans un prospectus daté de décembre 1923 qui définit les objectifs du périodique :

Il s'agit de permettre aux jeunes auteurs d'être publiés et d'introduire ainsi des relations plus amicales dans la politique internationale. En effet, la littérature et l'art sont les meilleurs ambassadeurs des nations et les seuls, en outre, à œuvrer en toute transparence. [...] Quand ce jour sera venu, nous aurons réussi à bâtir une ligue des nations qu'aucun diplomate ne parviendra à détruire, car elle ne sera pas composée de représentants d'intérêts commerciaux ou de traceurs de frontières³¹.

324

Dans les faits, si la revue publie quelques écrivains français au cours des douze mois de son existence (René Crevel, Philippe Soupault, Paul Morand, Paul Valéry, Jean Cocteau, Jean Cassou, Georges Pillement), les échanges avec la France restent superficiels. Par ailleurs, s'il regrette le manque de jeunes talents en Angleterre, Ford n'entend pas, dans un premier temps, favoriser la jeune génération américaine. Il veut croire en ce qu'il appelle une « Anglo-Saxonomie » [*Anglosaxondom*] semblable à une passerelle entre présent et passé, et entre les deux continents.

Les liens avec les éditeurs américains sont pourtant décisifs pour la naissance de la revue. À l'automne 1923, Ford fait la connaissance de William (Bill) Bird, un journaliste devenu imprimeur amateur, qui a installé sa petite maison d'édition, Three Mountains Press, sur l'île Saint-Louis. Bird propose à Ford d'utiliser les locaux qu'il partage également avec McAlmon, le fondateur de Contact Editions. D'emblée, *the transatlantic review* se trouve donc associée

30 Le titre initialement choisi par Ford était *Paris Review*. La couverture de la revue s'orne d'ailleurs d'une illustration évoquant le blason de la ville de Paris (un bateau surmonté du mot *fluctuat*).

31 Ford Madox Ford, « Prospectus », décembre 1923 : « *The first is that the widening of the field in which the young writers of the day can find publication, the second that of introducing into international politics a note more genial than that which almost universally prevails. The first conduces to the second in that the best ambassadors, the only nonsecret diplomatists between nations are the books and the arts of nations. [...] When that day arrives we shall have a league of nations no diplomatists shall destroy, for into its comity no representatives of commercial interests or delimitators of frontiers can break.* » (Reproduit dans Bernard J. Poli, *Ford Madox Ford and « the transatlantic review »*, op. cit., p. 37-41.)

avec deux des éditeurs de l'avant-garde littéraire. La même année, les éditions Contact publient *Three Stories and Ten Poems* d'Ernest Hemingway et *Spring and All* de William Carlos Williams, tandis que Three Mountains Press fait paraître *Indiscretions* de Pound et *The Great American Novel* de Williams. Dans le minuscule bureau du 29, quai d'Anjou, l'entente est cordiale. En sus des livres publiés par ses partenaires londonien (Duckworth) et new-yorkais (Thomas Seltzer), *the transatlantic review* fait la publicité de Three Mountains et de *Contact*. En outre, sous le nom de plume de Daniel Chaucer, Ford fait l'éloge de Hemingway et de Williams dans les pages du *Chicago Tribune Sunday Magazine* ou dans celles de sa revue. Dès mars 1924, sans nul doute influencé par le contact avec la communauté américaine (qui a fait du 29, quai d'Anjou l'un de ses points de ralliement), il situe la source d'une régénération culturelle du côté des jeunes héritiers de Walt Whitman, de Mark Twain ou de Stephen Crane : « Il est probable que le changement viendra des États-Unis³². » À l'instar de Pound, Ford perçoit chez McAlmon ou Hemingway, tous deux natifs du Midwest, les accents d'un « idiome américain » sincère, novateur et en prise sur d'authentiques valeurs sociales. Comme le rapportera plus tard le jeune éditeur Samuel Putnam, « [i] semblait attiré par la vitalité américaine, ce côté dur à cuire qu'incarnait Hemingway et que Ford associait davantage au Midwest qu'à la côte Est³³ ». Pourtant, sa réticence à se faire l'apôtre d'une coterie particulière, ainsi que son aversion pour la rupture avec la tradition lui valent les critiques de Pound et de Hemingway, devenu l'assistant de Ford. À partir du numéro d'avril, qui compte Gertrude Stein (dont Ford a accepté de publier *The Making of Americans*) et Djuna Barnes parmi les nouveaux contributeurs, la revue prend un nouveau tour, mais c'est en août qu'elle devient véritablement, sous la direction de Hemingway (qui remplace Ford, en voyage aux États-Unis), une « petite revue » américaine³⁴. Les commentaires agressifs du jeune Hemingway à l'encontre de Jean Cocteau, de Tristan Tzara, de T. S. Eliot ou de Joseph Conrad ne laissent aucun doute sur ses intentions programmatiques : en rupture avec la tradition anglaise et européenne, il entend promouvoir une littérature traitant spécifiquement de l'expérience américaine, marquée par la violence et un sens tragique de l'existence, mais faisant également preuve d'une

32 Daniel Chaucer, « Stocktaking », *the transatlantic review*, vol. 1, n° 3, mars 1925, p. 57 : « *It is probably from the United States that the movement will come.* »

33 Samuel Putnam, *Paris was our Mistress. Memories of a Lost and Found Generation*, New York, Viking Press, 1947, p. 47 : « *It was American vitality that seemed to attract him, American hard-boiledness of the Hemingway variety, and this he found in the Midwest rather than in the East.* »

34 Dans ce numéro paraissent notamment la nouvelle « July » de John Dos Passos, une analyse de la musique de George Antheil par Pound et une recension de McAlmon par Williams.

grande vitalité³⁵. Sous la direction de Ford, qui tente de reprendre la barre après son retour, les derniers numéros de *the transatlantic review* proposent un mélange de contributions peu cohérent et de qualité souvent médiocre. La publication cesse après le douzième numéro, en décembre 1924. À peu près ignorée en France, elle aura surtout été remarquée dans la sphère culturelle anglo-saxonne comme le forum de la jeune littérature américaine. L'accueil très positif réservé par Edward J. O'Brien dans *Best Short Stories of 1924* à une vingtaine de nouvelles publiées dans *the transatlantic review* indique la fortune critique de cette entreprise aux États-Unis et la reconnaissance de la valeur culturelle nationale d'une littérature expatriée. Ainsi, en faisant de la revue de Ford un organe exclusif et partisan, Hemingway a, il est vrai, contribué à l'échec de l'idéal internationaliste de Ford³⁶, autant qu'à la structuration d'un réseau américain transnational au sein duquel, comme l'écrit Giles, « le proche et le distant s'éclairent mutuellement dans la façon dont ils convergent et divergent³⁷ ».

326

Le cas de *transition* donne à lire une stratégie internationaliste visant essentiellement à interroger la notion d'identité culturelle nationale. La revue, lancée en 1927 par Eugene Jolas, qui se baptisera lui-même « l'homme de Babel » (étant né en Lorraine après son annexion par l'Allemagne et ayant passé une grande partie de sa jeunesse aux États-Unis), est restée célèbre pour sa longévité (onze ans), ainsi que pour le nombre de ses contributeurs étrangers (plus de la moitié) et la publication d'auteurs originaires de France, d'Allemagne, du centre et de l'Est de l'Europe, d'Espagne, d'Amérique latine, d'Italie et du Canada. *transition* a également constitué un réseau très particulier ayant permis la publication du « Work in Progress » (*Finnegans Wake*) de James Joyce. La part des traductions (pour la plupart réalisées par les éditeurs assistés de Maria Jolas) y est donc remarquable. Comme l'a souligné Craig Monk, Jolas souhaitait « intensifier les échanges culturels afin de contribuer à une meilleure compréhension de la tradition littéraire. Ainsi, la poésie et la prose des contributeurs européens de *transition* pourraient suggérer de nouvelles approches aux écrivains américains³⁸ ». Ceci étant, la prédominance de la question de l'identité américaine et le nombre des questionnaires,

35 Sur ce point, voir la contribution de Céline Mansanti, ici même, p. 525-541.

36 Poli fait ainsi état d'« une reconnaissance officielle de l'identité américaine [de la revue], lorsque des "cowboys" débarqués du Midwest envahirent son bureau pour se débarrasser des contributeurs anglais et produire une littérature de meilleure qualité que celle produite en Angleterre. D'une certaine manière, *the transatlantic review* avait dénoué les liens de cette communauté anglo-saxonne que Ford avait initialement eu pour projet de consolider. » (B. J. Poli, *Ford Madox Ford and « the transatlantic review »*, op. cit., p. 137-138.)

37 P. Giles, *The Global Remapping of American Literature*, op. cit., p. 259.

38 Craig Monk, « Eugene Jolas and the Translation Policies of *transition* », *Mosaic*, vol. XXXII, n° 4, décembre 1999, p. 22.

enquêtes et autres forums adressés sur ce thème aux contributeurs de la revue indiquent que son objectif premier est bien d'inventer les conditions d'une affiliation nationale.

À l'époque où Jolas lance *transition*, les éditeurs de « petites revues » traversent une phase de désenchantement. Aux États-Unis, Williams ne cesse de reporter la reprise de *Contact*. De leur côté, Ezra Pound et Louis Zukofsky peinent à susciter l'intérêt autour d'un périodique, ce qui laisse augurer du rapide échec de *The Exile*. En comparaison, en France, la revue *This Quarter*, fondée en 1925 par Ernest Walsh, a su fédérer un solide réseau de contributeurs (tels Hemingway, Stein, Joyce, McAlmon, Boyle, Yvor Winters, Archibald MacLeish et Emanuel Carnevali) autour du projet éditorial défendu de manière combative par son éditeur qui affirme : « Nous voulons avant tout découvrir l'identité à l'œuvre. [...] Et ce qu'engendre aujourd'hui, demain le portera en terre³⁹. » Cette prééminence accordée à l'expérience immédiate du présent s'inscrit dans une recherche de la variété et de la diversité (la revue comprend un riche supplément musical et artistique), et reflète dans sa vitalité le désir de se mettre au diapason de l'Amérique⁴⁰, ou, pour reprendre le titre du livre de Williams, que Walsh admire profondément, « au grain de l'Amérique⁴¹ ». Ce faisant, la revue confère au « localisme » américain une nouvelle dimension et de nouvelles résonances transnationales. Après la disparition de Walsh en octobre 1926, Jolas décide de lancer *transition* dans la même veine que *This Quarter*. Tout naturellement, la communauté d'auteurs américains fédérée par Walsh gravite vers le nouveau périodique. En 1938, elle comptera près de 250 noms (soit la moitié du nombre total des contributeurs de *transition*) dont beaucoup restent associés au renouveau littéraire et artistique (citons entre autres : Charles Sheeler, Berenice Abbott, Stuart Davis, Paul Strand, James Agee, Paul Bowles, Muriel Rukeyser, Anaïs Nin, Henry Miller, Alfred J. Barr, Louis Zukofsky et Charles Henry Ford).

Plus qu'une simple enquête d'opinion, le questionnaire « Why Do Americans Live in Europe? » adressé aux contributeurs américains de la revue, à l'automne

39 Ernest Walsh, « Editorial », *This Quarter*, n° 1, avril 1927 : « We are concerned first and last with discovering identity at work. [...] And what this quarter breeds the next quarter may bury. »

40 De manière significative, comme le souligne Gregory Battista, *This Quarter* est la revue d'exil qui accorde le moins d'attention à la vie culturelle européenne. Son contenu est essentiellement anglo-américain (*The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. II. North America, 1894-1960, op. cit.*, p. 690).

41 Dans *In the American Grain* (1925), recueil de récits en prose convoquant divers personnages historiques ou mythologiques, d'Erik le Rouge à Edgar Allan Poe, William Carlos Williams avance l'idée que l'Amérique n'a jamais été abordée. Aussi, elle doit être avant tout « invention, pour chaque sol, d'une démarche autonome tissée d'un métissage de fibres », comme l'écrit Jacques Darras dans la préface à sa traduction française (*Au grain d'Amérique*, Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 11).

1928, se lit comme un moyen de mettre en avant la spécificité d'une inspiration et d'une écriture américaines⁴². Les questions portent sur l'Europe, l'Amérique, la Russie, le surréalisme, l'anarchisme, le communisme et la réalité du xx^e siècle. Dix-sept contributeurs se plient à l'exercice, mais seuls quelques-uns s'efforcent de le faire sérieusement. Le style alambiqué ou abscons de leurs réponses révèle toute la difficulté à articuler les différences culturelles. Voici, par exemple, la réponse fournie par Gertrude Stein :

Les États-Unis sont aujourd'hui à un âge où il fait bon y naître, mais pas y vivre. Ce pays le plus ancien et dès lors le plus important au monde produit naturellement des créateurs, et il est dès lors naturel que moi, une Américaine née aux États-Unis, qui pensait, et pense toujours, écrire, ait décidé de vivre à Paris. Dans l'histoire du monde, les écrivains ont écrit dans des pays autres que celui qui les a vus naître et il continuera toujours d'en être ainsi. Il en sera toujours ainsi, c'est ce qui fait la monotonie et la variété de la vie et que nous ne sommes que ce que nous sommes⁴³.

328

Derrière le côté heurté et répétitif coutumier de l'auteur, on perçoit que l'identification de la différence culturelle est quelque chose que le langage ne peut circonscrire aisément et qu'il préfère contourner, voire éviter. Cette opacité indique que les notions d'appartenance et d'« américanité » se jouent entre les identités établies et résistent à un nationalisme géographiquement normé. Pour autant, si l'on a pu associer la célèbre déclaration de Stein « *America is my country, Paris is my hometown* » [« L'Amérique est mon pays ; Paris est mon chez-moi »] à une forme d'hybridité multiculturelle⁴⁴, sa déclaration dans *transition* relève davantage de ce que Paul Giles appelle une « logique essentialiste » qui traverse toute son œuvre⁴⁵ et reflète le défi que représente pour les écrivains

42 Plus encore que le désir d'universalité dont les éditoriaux de Jolas ne cessent de se faire l'écho.

43 Nous avons tenté une traduction de ce passage. Gertrude Stein, « Why Do Americans Live in Europe? », *transition*, n° 10, automne 1928 : « *The United States is a country the right age to have been born in and the wrong age to live in. A country this the oldest and therefore the most important country in the world quite naturally produces the creators, and so naturally it is I an American who was and is thinking in writing was born in America and lives in Paris. This has been and probably will be the history of the world. That is always going to be like that makes the monotony and variety of life that and that we are after all of us ourselves.* »

44 C'est par exemple le cas de Jessica Berman qui s'appuie sur les théories de Homi Bhabha.
45 En voici un autre exemple, cité par P. Giles. Gertrude Stein, *Wars I Have Seen*, London, Brilliance Books, 1984, p. 131-132 : « *Citizenship is a right of birth and should remain so [...]. I have lived in France the best and longest part of my life and I love France and the French, but after all I am an American, and it always comes back to that I was born there and one's native land is one's native land [...]. and only the native sons and daughters should be citizens of the country and that is all there is to it.* » [« La citoyenneté est un droit qui s'acquiert par la naissance et l'on n'y devrait rien changer [...]. J'ai vécu en France la plus grande et la plus heureuse partie de ma vie et j'aime la France et les Français, mais après tout je reste une

modernistes américains le fait de devoir dessiner allégoriquement les contours de leur nation.

On pourrait ajouter, en revenant sur la notion de *traduction*, que *transition* a fait bien plus que faciliter l'accès de son lectorat anglophone à d'autres littératures : l'idée de *traduction* est au cœur même du projet de la revue, qui est d'articuler des différences culturelles ou, pour le dire en empruntant la formule de Daniel Katz, de chercher à ouvrir un « espace de traduction généralisée⁴⁶ ». À cet égard, il n'est pas surprenant d'observer qu'au moment où la revue délaisse les expérimentations autour du mot et de la plasticité de la langue américaine pour se cristalliser, à partir de 1932, autour d'un programme synthétique aux accents universalistes néo-romantiques, elle abandonne aussi son ambitieux programme de traduction pour ne plus proposer que des textes en version originale. Dans le contexte de l'avant-garde finissante et de la montée des nationalismes en Europe, le renversement de l'utopie babélique de Jolas prend une portée symbolique. Cette analyse des positions complexes de *transition* et de *the transatlantic review* vis-à-vis de l'argument internationaliste ne révèle toutefois qu'une facette du réseau américain à Paris.

RÔLE DES PETITES MAISONS D'ÉDITION

L'histoire des petites maisons anglo-américaines à Paris révèle une dimension plus matérielle et économique, mais aussi plus émotionnelle du réseau parisien. On y découvre d'autres acteurs et passeurs discrets, ainsi que des liens plus étroits avec le tissu professionnel de l'édition locale. Spécialisés dans l'édition de luxe et/ou les tirages limités, ces organes de publication proposent aux auteurs de faire connaître leur travail d'une manière différente, mais complémentaire, de celle adoptée par les revues qui cherchent à atteindre le plus vaste lectorat possible (même si, de fait, leur contenu novateur, voire expérimental, limite leur portée à un public « d'initiés » appartenant aux cercles artistiques et littéraires modernistes⁴⁷). Ces petits éditeurs privés s'adressent en priorité à un public de collectionneurs et relèvent donc d'une logique de spéculation qui entend associer production moderniste et marché de niche. Dans la réalité des

citoyenne américaine et on n'y changera jamais rien, je suis née là-bas et le pays natal reste le pays natal [...] et seuls les fils et les filles nés dans le pays devraient être les citoyens de ce pays et un point c'est tout. »]

46 Daniel Katz, *American Expatriate's Scene. The Labour of Translation*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 6.

47 Voir à ce propos les chiffres concernant la diffusion d'une quarantaine de petites revues américaines collectés par Andrew Thacker (*The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. II. North America, 1894-1960*, op. cit., p. 17), soit, pour la fourchette haute, 4 000 pour *transition*, 5 000 pour *the transatlantic review*, 1 500 pour *Tambour* et 500 pour *The Exile*.

échanges quotidiens, maisons d'éditions et périodiques collaborent de manière active : les responsables des premières comptent au nombre des contributeurs des seconds qui assurent en retour leur promotion. Par ailleurs, les éditeurs favorisent la réimpression, sous forme de livres, d'écrits (poèmes, fragments, nouvelles) déjà parus dans les pages des périodiques, ce qui leur assure une meilleure visibilité. Parfois encore, ils rendent possible la diffusion d'ouvrages issus d'expérimentations ayant vu le jour au sein des revues. Il arrive également qu'ils publient des œuvres qui, pour une raison ou une autre, n'ont pas pu être diffusées par les revues. Enfin, ils peuvent jouer le rôle de mécènes en encourageant directement un auteur à leur présenter une œuvre originale.

330

D'une manière générale, les petites maisons d'édition jouissent d'une marge de manœuvre financière plus large que les éditeurs de revues qui n'arrivent que rarement à équilibrer les comptes, ce qui explique le caractère éphémère de bon nombre d'entre elles. Comme Bernard J. Poli a pu l'observer dans le cas de *the transatlantic review*, si, au départ, Ford Madox Ford escomptait tirer quelque profit des ventes de la revue qu'il avait lancée avec John Quinn (tous deux s'étaient engagés à part égale), il dû rapidement déchanter, car les ventes du périodique ne permirent jamais de couvrir les frais d'impression et de diffusion. En revanche, certains éditeurs de petites presses privées peuvent compter sur une fortune personnelle (comme c'est le cas pour Nancy Cunard, héritière de la Cunard Line, Harry Crosby, neveu du banquier J. P. Morgan, ou Robert McAlmon, qui dispose, aux termes des conventions établies lors de son mariage avec Bryher, fille de Lord John Ellerman, l'un des entrepreneurs les plus prospères du Royaume-Uni, de moyens financiers considérables). Ceci explique la durée de vie relativement plus longue des maisons d'édition. Pour autant, l'implication de leurs propriétaires dans le réseau anglo-américain à Paris doit beaucoup au désir de ces derniers de proposer une autre voie aux grands éditeurs commerciaux.

Ils peuvent compter en cela sur l'aide inlassable d'Ezra Pound qui voit dans l'édition de luxe à tirage limité un moyen fiable et relativement peu compliqué pour bousculer le monopole des maisons d'édition commerciales tout en dégagant un profit substantiel. Le premier à bénéficier de ses conseils et de son aide est William Bird, un journaliste passionné d'imprimerie, qui fonde en 1922 Three Mountains Press, après s'être formé auprès de Roger Dévigne au sein de la coopérative d'artistes installée à l'enseigne de la Boutique de l'Encrier, sur l'île Saint-Louis. Pound conseille à Bird de s'intéresser aux écrivains modernistes et il prend sur lui d'éditer une première série thématique pour Three Mountains, car il pense que ce format permettra de fidéliser les acheteurs. Bird annonce alors un tirage unique limité à trois cents exemplaires numérotés, ce qui garantit que chaque exemplaire sera une « rareté pour les collectionneurs ». Aux

auteurs qu'il contacte pour présenter le projet, tels Eliot ou Williams, Pound expose les divers avantages de ce type de publication. D'une part, il souligne une plus grande liberté en termes de longueur (une cinquantaine de pages) et d'accord contractuel (Bird renonçant à ses droits d'éditeur). D'autre part, il se montre confiant en la perception de la valeur littéraire des contributions chez les lecteurs de l'avenir⁴⁸. Des années plus tard, en 1931, dans les lettres qu'il envoie depuis Rapallo à Caresse Crosby, qui avait fondé les éditions Black Sun Press avec son époux Harry en 1924, Pound réitérera peu ou prou les conseils qu'il avait donnés à Bird. Plus résolu que jamais à contrer les grandes maisons commerciales (notamment Random House qui écope au passage du sobriquet « Random Louse »), il s'inquiète de l'intérêt dont elles témoignent depuis peu pour les éditions de luxe en série limitée⁴⁹. Si Black Sun a publié en 1930 une luxueuse édition sur papier japon de ses *Imaginary Letters* (originellement parues dans *The Little Review* en 1917), Pound encourage désormais Caresse Crosby à se spécialiser dans la réédition à bas prix de l'avant-garde moderniste littéraire de sorte à faire concurrence à Tauchnitz⁵⁰. Suivant son avis, Crosby publiera une série de douze ouvrages, comprenant notamment des rééditions (comme *Torrents of Spring* et *In Our Time* de Hemingway ou *Sanctuary* de William Faulkner), mais aussi des traductions originales qu'elle confie à des collaborateurs de *transition* (notamment *Vol de nuit* d'Antoine de Saint-Exupéry, à Stuart Gilbert, *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet et *Babylone* de

48 Voir à ce sujet l'ouvrage indispensable de Hugh Ford, *Published in Paris. American and British Writers in Paris, 1920-1939*, New York, Macmillan, 1975, p. 97-100.

49 « *The de luxe book [has been] useful in breaking the strange hold that the s. o. b. had on ALL publications. But the minute the luxe was made into a trust (Random Louse, etc.) and forced into trade channels it ceased pretty much to be useful // e.g. you found yourself tied by what cd. SELL.* » [« L'édition de luxe [a été] utile pour contrecarrer l'étrange mainmise de ces salopards sur l'ENSEMBLE du monde de l'édition. Mais dès lors qu'elle est tombée aux mains d'un cartel (Random la Lose & Co) qui en a fait un produit commercial, elle a perdu toute raison d'être // étant donné que n'est publié que ce qui est susceptible de se VENDRE »] (lettre à C. Crosby, 22 juillet 1931, citée dans l'article d'Anne Conover, « Ezra Pound and the Crosby Continental Editions », dans *Ezra Pound and Europe*, dir. Claus Melchior et Richard Taylor, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 107-118).

50 « *I am willing to compile a murkn anthology to beat the damn Tauchnitz mortuary ... I have WANTED something to buck Tauchnitz for a long time, and am willing to help /// woller toot. [sic]* » [« Je suis disposé à compiler une anthologie 100 % U.S. pour faire échec à cette satanée morgue de Tauchnitz [...] Cela fait LONGTEMPS que j'ai envie d'en découdre avec Tauchnitz, donc vous pouvez compter sur mon aide /// voilà tout »] (lettre à C. Crosby, 2 août 1931, citée dans *Ezra Pound and Europe*, op. cit., p. 111). Fondée en 1837, à Leipzig, la maison d'édition de Christian Bernhard von Tauchnitz se spécialise dans la publication des auteurs anglophones modernes en langue originale. Les auteurs sont rémunérés et les ventes limitées au continent européen. Dès 1842, Tauchnitz lance sa « Collection of British and American Authors », une série de rééditions en anglais imprimées au format poche. Aux termes du traité entre l'Angleterre et la Prusse de 1846 (suivi de l'extension rapide d'un réseau de conventions sur tout le continent) et de l'International Copyright Treaty de 1891, les éditions Tauchnitz deviennent les seules légitimes en Europe continentale. Elles jouiront de ce monopole jusqu'au début des années quarante.

René Crevel, à Kay Boyle, et *Bubu de Montparnasse* de Charles-Louis Philippe, à Laurence Vail).

332

La relation des Crosby avec la revue de Jolas est un bon exemple de la façon dont le réseau américain à Paris fonctionne. Harry Crosby entame une collaboration avec *transition* au début de l'année 1929. Jusque-là, Black Sun a surtout servi au couple à publier ses poèmes et une somptueuse édition de *La Chute de la maison Usher* d'Edgar Allan Poe. Si les Crosby entretiennent par ailleurs des liens amicaux avec D. H. Lawrence, c'est Jolas qui favorise leur entrée dans la communauté littéraire américaine à Paris en leur présentant Hart Crane (dont *transition* publiera en tout douze poèmes). Enthousiasmés par son long poème épique, *The Bridge*, les Crosby proposent à Crane, alors sous contrat avec les éditions Horace Liveright à New York, de publier un livre de luxe en tirage limité et lui offrent l'hospitalité, dans leur maison de campagne, le Moulin du soleil, à Ermenonville. La générosité des Crosby permet à Crane de sortir d'une passe difficile et de se remettre à l'écriture. Après le suicide de Harry à New York en décembre 1929, Caresse supervise la publication (soit deux cents exemplaires imprimés à la main sur papier Hollande et cinquante sur papier Japon, accompagnés de trois photographies de Walker Evans). Toujours grâce à Jolas, les Crosby font en 1929 la connaissance de James Joyce, auteur phare de *transition* que les éditeurs assistent patiemment dans la révision des épreuves de « Work in Progress ». Les Crosby acceptent de publier trois fragments (déjà parus dans le périodique de Jolas, mais révisés par Joyce pour Black Sun), « The Mookse and the Gripes », « The Muddest Trick that Ever was Dumped » et « The Ondt and the Gracehoper », sous le titre *Tales of Shem and Shaun*. Cette édition comprend en outre une préface du linguiste Charles K. Ogden, l'inventeur d'une forme simplifiée d'anglais, le Basic, appliquée au chapitre de « Work in Progress » intitulé « Anna Livia Plurabelle » afin de démontrer la nature essentiellement néologique (et non pas grammaticale) de l'écriture joycienne⁵¹. De ce point de vue, en publiant *Tales of Shem and Shaun*, les Crosby s'associent étroitement au réseau américain à Paris qui, sous l'impulsion de Sylvia Beach et de Jolas, facilitera la genèse et la diffusion de l'œuvre de l'écrivain irlandais auprès du public anglo-saxon, mais aussi, de manière plus subtile, l'organisation de sa réception après des lecteurs à venir⁵².

Dans d'autres cas, les petites maisons d'édition peuvent prendre le relais des périodiques pour favoriser la publication de jeunes auteurs, comme le

51 C.K. Ogden, « Work in Progress by James Joyce », *transition*, n° 21, mars 1932, p. 259-262.

52 Sur ce sujet, voir les articles de Jean-Michel Rabaté, notamment « Tradition moderniste ou taxonomie des petites revues », dans *Revue modernistes anglo-américaines*, op. cit., p. 31-57, et « Pound, Joyce and Eco: Modernism and the Ideal Genetic Reader », *Romanic Review*, vol. LXXXVI, n° 3, mai 1995, p. 485-500.

montre l'exemple de *Tropic of Cancer* de Henry Miller. Au vu des similitudes entre l'inspiration de ce dernier et la ligne éditoriale de *transition* (attirait pour le mysticisme, le spiritualisme, la synthèse, et la géologie corporelle de l'inconscient collectif développée par Gottfried Benn), on peut en effet se demander avec Céline Mansanti pourquoi Miller n'est publié dans la revue de Jolas qu'en 1938, avec un essai intitulé « The Cosmological Eye »⁵³. Quelles qu'en soient les raisons, la rencontre n'a pas lieu et il reviendra à Jack Kahane, le fondateur d'Obelisk Press (1928), de faire paraître le roman de Miller en 1934 grâce à l'aide financière d'Anaïs Nin (qui a également collaboré de près à l'écriture du roman). Dans le contexte de censure qui règne alors dans la sphère anglo-saxonne (tout le monde garde en mémoire le sort réservé à *Ulysses* aux États-Unis), Kahane profite du vide juridique qui entoure l'impression de livres érotiques en France pour occuper ce créneau. Comme il le rapporte dans ses *Memoirs of a Booklegger*, Kahane sollicite l'avis de Michel Bogouslaswski, responsable de la collection étrangère chez Hachette, qui lui fait part de son enthousiasme pour le roman de Miller tout en lui conseillant d'entourer sa publication de la plus grande prudence. Lorsque le livre sort des presses, en septembre 1934, Kahane s'abstient donc de toute publicité dans la presse et les magazines littéraires, n'envoie aucun exemplaire pour recension et fait imprimer l'avertissement « ne doit pas être exposé en vitrine » à l'attention des libraires parisiens, ainsi que la mention « *not to be imported in Great Britain or USA* » sur la jaquette du livre. Miller décide alors de prendre lui-même en charge la promotion et la vente de son ouvrage. Il mobilise son réseau parisien (en premier lieu les amis et les connaissances qui gravitent autour de Nin et de la villa Seurat, dans le 14^e arrondissement), distribue des prospectus dans les librairies et envoie des exemplaires à un certain nombre d'écrivains et de critiques, notamment à Pound, installé à Rapallo. Or il se trouve que ce dernier reçoit au même moment la visite de James Laughlin, le futur éditeur des éditions New Directions qui, impressionné par la prose de *Tropic of Cancer*, sera aussi le premier éditeur américain de Miller dans les années quarante. Enthousiasmé, Pound envoie à son tour le livre à Eliot, à Londres. Ce dernier le placera au-dessus de *Lady Chatterley's Lover* de Lawrence. Entre-temps, à Paris, Miller a fait la connaissance de Blaise Cendrars par l'intermédiaire de Marcel Duchamp. À l'été 1935, Cendrars signe un compte rendu laudateur dans la revue *Orbes*⁵⁴. Les ventes commencent à décoller. De succès d'estime

53 C. Mansanti pense que Miller privilégie une forme de surréalisme trop axée sur le concret pour correspondre à la pensée idéaliste et abstraite de Jolas (*La Revue « transition », op. cit.*, p. 251-259).

54 Blaise Cendrars, « Un écrivain américain nous est né. Henry Miller, auteur de *Tropic of Cancer* », *Orbes*, 2^e série, n° 4, été 1935, p. 9.

en succès de scandale, le roman se diffuse sous le manteau⁵⁵. Les voyageurs qui retournent aux États-Unis doivent arracher la couverture vulgaire et trop reconnaissable choisie par Kahane (elle représente un énorme crabe tenant le corps d'une femme nue entre ses pinces) pour éviter de voir le livre saisi et détruit par l'administration des douanes (ceci fera de cette première édition un objet prisé des collectionneurs, les exemplaires non mutilés étant une rareté). Si le roman fait l'objet d'un deuxième tirage de cinq cents exemplaires dès mars 1935, Miller n'est toujours pas rassuré sur son avenir. Il imagine alors de compiler les commentaires positifs qu'il a reçus de la part d'auteurs et de critiques (parmi lesquels Raymond Queneau, George Orwell, Cyril Connolly et Blaise Cendrars), dans une brochure publicitaire, reprise fin 1938 dans la revue *Delta*, la petite revue de la villa Seurat. L'inquiétude de Miller était infondée : une troisième édition de cinq cents exemplaires était déjà parue en mars de la même année. Elle sera suivie de dix-neuf autres jusqu'en 1961, date de la levée de la censure sur *Tropic of Cancer* aux États-Unis, vingt-sept ans après sa publication en France. Lancée à la façon d'un *samizdat*, sa publication prouve la force du réseau contre la censure et l'interdit.

D'autres exemples démontrent le degré élevé de sociabilité du réseau américain à Paris. Il a déjà été question de la façon dont Bill Bird et McAlmon avaient décidé de joindre leurs forces en partageant la vieille presse installée par Bird au 29, quai d'Anjou, avant d'inviter Ford à y imprimer *the transatlantic review*. À la fermeture de Three Mountains Press, Bird cédera tout son équipement à Nancy Cunard qui le transportera à La Chapelle-Réanville, dans l'Eure, puis au 15, rue Guénégaud. À mi-chemin entre littérature expérimentale et préoccupations typographiques, on peut également rappeler le projet initié par Robert Carlton Brown pour donner une application concrète à la « Révolution du Mot » promue par *transition* en 1929. Brown imagine une « machine à lire » sous la forme d'un ruban imprimé qui défile en continu sous une loupe (sur le modèle du télescripteur télégraphique) et que l'on peut actionner à différentes vitesses, en avant et en arrière. Il incite les contributeurs de la revue à rédiger ce qu'il appelle des *readies* en prose (en référence aux récentes productions du cinéma parlant surnommées *talkies*), une sorte d'écriture optique s'inspirant des déclarations du manifeste de *transition* sur la nécessité de maltraiter la syntaxe et le dictionnaire. Ce projet provoque la curiosité et donne lieu à plusieurs contributions expérimentales de la part de Williams, de James Farrell, de Cunard, de Jolas, de Stein, de Boyle et de McAlmon, entre autres. Si la machine

55 Hugh Ford et Neil Pearson rapportent qu'une expatriée américaine du nom d'Eve Adams n'hésite pas à vendre des exemplaires du roman sur les trottoirs de Montparnasse, ce qui ne manque pas de répandre rapidement le bruit de son existence dans tous les cafés du quartier, très fréquentés par les touristes et les exilés américains.

reste finalement à l'état de projet (seul un prototype verra le jour), les *readies* sont compilés dans une anthologie, *Readies for Bob Brown's Machine*, publiée en 1931 par Roving Eye Press, la petite maison d'édition fondée par Brown à Cagnes-sur-Mer. En 1929, Harry Crosby avait de son côté publié aux éditions Black Sun 1450-1950, un petit recueil où Brown associe mots et images dans des combinaisons amusantes, dans le but de comparer son projet aux innovations les plus marquantes de l'histoire de l'imprimerie. Dans le même esprit, l'auteur propose à Hours Press de publier *Words*, un recueil de poèmes lui aussi destiné à attirer l'attention sur la machine à lire. Nancy Cunard accepte, mais l'idée de Brown s'avère très difficile à mettre à exécution, car il s'agit de combiner sur une même page un texte imprimé en caractères de 16 points et un texte en caractères microscopiques, trop petits pour être lus sans l'aide d'une loupe. La correspondance entre Cunard et Brown⁵⁶ atteste de la difficulté à dénicher des caractères aussi minuscules tant à Paris qu'à Londres, et il faudra toute l'inventivité d'un imprimeur anglais pour parvenir à trouver une solution technique satisfaisante, mais hélas très coûteuse. À ce propos, il faut dire ici un mot de l'aide inestimable apportée par les imprimeurs français aux auteurs et éditeurs anglo-américains. Si la patience et l'humour de Maurice Darantière, l'imprimeur dijonnais de *Ulysses* (puis de la revue *The Exile*), appartient désormais à la légende du modernisme, il faut également se rappeler le rôle joué par Maurice Lévy auprès de Nancy Cunard, par Roger Lescaret auprès des Crosby, ou encore par le maître-imprimeur François Bernouard à qui Pound tint à confier l'impression, en 1930, d'une très belle édition de *XXX Cantos* saluée par les bibliophiles des deux côtés de l'Atlantique⁵⁷.

Au nombre des passeurs discrets du réseau, on ne peut pas non plus passer sous silence le rôle de Sylvia Beach qui, après avoir convaincu McAlmon de la nécessité de fonder en 1923 une maison d'édition spécialement consacrée à l'édition des auteurs américains expatriés, accepte que sa librairie de la rue de l'Odéon, Shakespeare and Co., serve de poste restante à Contact Press. Elle réceptionne même les manuscrits et les renvoie à McAlmon, où qu'il se trouve (l'éditeur de *Contact* ne tenait pas en place, comme le rappelle Kay Boyle dans une nouvelle de 1930 intitulée « I Can't Get Drunk »). Parmi les distributeurs des petites revues, Frances Steloff, de la librairie Gotham Book Mart à New York, mérite une mention spéciale pour avoir distribué *transition* contre vents et marées et avoir également contribué avec courage à diffuser

56 Conservée dans les archives du Research Center de la bibliothèque de l'université de Carbondale, dans l'Illinois.

57 Auparavant, les *Cantos* avaient été publiés pour partie par Three Mountains Press en 1925 et pour partie par Ovid Press (la maison d'édition fondée par John Rodker à Londres), en 1926. Il s'agissait donc de la première édition intégrale.

l'œuvre de Miller aux États-Unis, avant la levée de la censure. Il faut enfin rappeler l'importance pour le réseau de l'existence d'éditions parisiennes de grands quotidiens et hebdomadaires américains, comme le *Paris Herald Tribune*, *The New York Herald* ou le *Chicago Tribune*, où les jeunes auteurs trouvent souvent à s'employer à leur arrivée dans la capitale. C'est le cas de Miller, mais aussi de Jolas qui, comme Hemingway, a longtemps travaillé comme journaliste, d'abord aux États-Unis, puis à Paris. C'est d'ailleurs la chronique que Jolas rédige pour le *Chicago Tribune*, « Rambles Through Literary Paris » [« Flâneries dans le Paris littéraire »], qui lui permet, aux alentours de 1925, d'entrer en contact avec les principaux représentants de la littérature française, d'André Breton à Tristan Tzara, de Jacques Rivière à André Gide, et de Jean Giraudoux à Léon-Paul Fargue. Ce contact avec l'actualité culturelle lui fait prendre conscience de l'importance des « petites revues » :

336

Je suivais de près toutes les sorties et lisais tous les comptes rendus qui paraissaient en grand nombre. Les « petites revues » qui commençaient alors d'éclorre en foule suscitaient tout particulièrement un enthousiasme perceptible. D'audacieux créateurs venus de toutes les régions du globe expérimentaient leur vision dans une ambiance libertaire que la capitale française représentait et encourageait. Cette émotion romantique avait gagné le milieu journalistique américain dans lequel je travaillais. Des aventuriers venus de tous les coins des États-Unis débarquaient à Paris, comme je l'avais fait quelques années auparavant : certains avaient roulé leur bosse d'état en état, d'autres avaient tenté leur chance en Amérique du Sud, d'autres encore en Extrême-Orient. Un grand nombre d'entre eux avait fait la guerre et ils en étaient revenus emplis de cette angoisse spirituelle, cette inquiétude typiquement américaine que partageaient plus d'un de nos compatriotes à cette époque. La plupart d'entre eux souhaitaient s'installer dans la splendeur de la capitale des bords de la Seine pour prendre part aux activités des nouveaux créateurs français⁵⁸.

58 E. Jolas, *Man from Babel*, op. cit., p. 80 : « I followed assiduously all the new books and reviews that were appearing in great number. "Little magazines" particularly had begun to abound and one felt a nervous excitement in the air. Daring experimenters from every part of the globe were hammering out their visions in the atmosphere of liberty the French city represented and encouraged. This romantic emotion was very much in evidence among the American newspapermen with whom I was working. There were men who had come to Paris in quest of adventure from all parts of America; they had wandered all over the States, as I myself had done; some had worked in South America, some in the Far East. A number had been in the war and had brought from it the spiritual disquiet, that peculiar American restlessness which characterized so many of our compatriots at that time. Most of them felt they wanted to stay in the splendor of the Seine capital in order to participate in the activities of the new French creators. »

Les auteurs savent donc qu'ils peuvent compter sur leurs collègues journalistes pour informer la communauté anglo-saxonne de l'actualité des périodiques et des sorties, comme c'est le cas dans ce compte rendu du numéro du mois d'août de *the transatlantic review* (dirigé par Hemingway) dont l'auteur affirme qu'il est « l'un des meilleurs numéros de cette intéressante revue. [...] *the transatlantic review* est l'un des documents les plus virils et les plus importants de la production artistique d'aujourd'hui⁵⁹ ». À cette « virilité » de la revue correspond la prose de certains auteurs américains qui, par sa sobriété, son efficacité et son attention à l'âpreté de la réalité sociale, tient aussi du style journalistique. Lieu de formation pour plusieurs écrivains de la jeune génération, la presse à grand tirage est donc également un précieux allié pour leur promotion.

L'analyse par le réseau donne la souplesse nécessaire pour observer de quelle manière les « petites revues », site par excellence d'une « production discontinue et ouverte de matériaux originaux situés dans des relations transitoires⁶⁰ », construisent la dynamique de leur contenu et de leurs échanges. Dans le cas des périodiques publiés à Paris pendant l'entre-deux-guerres, le réseau est un moyen pour les auteurs et les éditeurs de poursuivre, dans un contexte marqué par un « hypernationalisme » politique et culturel, un dialogue collectif sur la problématique « localiste » et ainsi de légitimer leur participation à l'invention d'une utopie nativiste. En adoptant une attitude exclusive et partisane, la jeune avant-garde américaine s'organise pour en finir avec l'emprise « colonialiste » exercée par la culture anglaise et européenne. Toutefois, dans les modalités de sa mise en pratique, cette posture foncièrement idéologique fait place à l'ouverture et à l'interdépendance. Le désir d'ancrer les expérimentations littéraires stimulées par les revues dans la réalité économique et d'organiser leur réception à long terme occasionne des échanges qui rendent poreuse la frontière entre préoccupations matérielles et esthétiques. Tantôt agressif ou solidaire, localiste ou transnational, ce réseau se déploie autant vers l'extérieur que vers l'intérieur selon une logique de contacts et de ruptures qui lui est propre. Davantage qu'un simple point donné sur une carte géographique, Paris y figure comme l'un des lieux où le modernisme littéraire américain s'invente un imaginaire transatlantique.

59 Cité par B. J. Poli, *Ford Madox Ford and « the transatlantic review », op. cit.*, p. 153 : « *One of the best edited issues of this interesting magazine. [...] the transatlantic review is one of the most virile and important documents in present-day art.* »

60 « *A discontinuous, open-ended production of heterogeneous materials in provisional relations* » (David Bennett, « Periodical Fragments and Organic Culture: Modernism, the Avant-Garde, and the Little Magazine », *Contemporary Literature*, vol. XXX, n° 4, hiver 1999, p. 485).

BIBLIOGRAPHIE

- BENNETT David, « Periodical Fragments and Organic Culture: Modernism, the Avant-Garde, and the Little Magazine », *Contemporary Literature*, vol. XXX, n° 4, hiver 1999, p. 480-502.
- BERMAN Jessica Schiff, *Modernist Fiction. Cosmopolitanism and the Politics of Community*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- The Cambridge Companion to Modernism*, dir. Michael Levenson, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- FITZGERALD Annelie, « *The Tyro*, une petite revue entre échange et exil », dans *Revue modernistes anglo-américaines. Lieux d'échanges, lieux d'exil*, dir. Benoît Tadié, Paris, Ent'revues, 2006, p. 95-107.
- FORD Hugh, *Published in Paris. American and British Writers in Paris, 1920-1939*, New York, Macmillan, 1975.
- FRANK Waldo, *Our America*, New York, Boni and Liveright, 1919.
- 338 GILES Paul, *The Global Remapping of American Literature. The Arcs of Modernism: Geography as Allegory*, Princeton, Princeton University Press, 2011.
- JEANPIERRE Laurent, « Revues modernistes et champs littéraires : problèmes de frontières », dans *Revue modernistes anglo-américaines. Lieux d'échanges, lieux d'exil*, dir. Benoît Tadié, Paris, Ent'revues, 2006, p. 157-175.
- JOLAS Eugene, *Man from Babel*, éd. Andreas Kramer et Rainer Rumold, New Haven, Yale University Press, 1998.
- KAHANE Jack, *Memoirs of a Booklegger*, Newmarket (Ont.), The Obelisk Press, 2010.
- KATZ Daniel, *American Modernism's Expatriate Scene. The Labour of Translation*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- LEVENSON Michael, *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine, 1908-1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Little Magazines and Modernism. New Approaches*, dir. Suzanne W. Churchill et Adam McKible, Farnham, Ashgate, 2007.
- MCALMON Robert, *Being Geniuses Together, 1920-1930*, éd. Kay Boyle, San Francisco, North Point Press, 1984.
- MANSANTI Céline, *La Revue « transition » (1927-1938). Le modernisme historique en devenir*, Rennes, PUR, 2009.
- MICHAELS Walter Benn, *Our America. Nativism, Modernism and Pluralism*, Durham (DC), Duke University Press, 1995.
- MONK Craig, « Eugene Jolas and the Translation Policies of *transition* », *Mosaic*, vol. XXXII, n° 4, décembre 1999, p. 17-34.
- MORRISON Mark, *The Public Face of Modernism. Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000.
- NORTH Michael, « Transatlantic Transfer. Little Magazines and Euro-American Modernism », conférence inaugurale, *Modernist Magazines Conference* (De Montfort

University, juillet 2007), http://modmags.dmu.ac.uk/file/north_transatlantic_transfer.pdf.

The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. II. North America, 1894-1960, dir. Peter Brooker et Andrew Thacker, Oxford, Oxford University Press, 2012.

PEARSON Neil, *Obelisk. A History of Jack Kahane and the Obelisk Press*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007.

POLI, Bernard J., *Ford Madox Ford and « the transatlantic review »*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1967.

POUND Ezra, « Small Magazines », *The English Journal*, vol. XIX, n° 9, novembre 1930, p. 689-704 ; « Des petites revues » [traduit de l'anglais], *La Revue des revues*, n° 11, 1991, p. 4-20.

RAINEY Lawrence, *Institutions of Modernism. Literary Elites and Public Culture*, New Haven/London, Yale University Press, 1998.

Revue modernistes anglo-américaines. Lieux d'échanges, lieux d'exil, dir. Benoît Tadié, Paris, Ent'revues, 2006.

WILLIAMS Raymond, *Politics of Modernism. Against the New Conformists*, London, Verso, 1989.

WILLIAMS William Carlos, *In the American Grain* [New York, 1925] ; *Au grain d'Amérique*, trad. Jacques Darras, Paris, Christian Bourgois, 2006.

TROISIÈME PARTIE

Les réseaux d'une revue

L'examen des réseaux particuliers d'une revue nécessite de confronter la notion de *réseau* à celles de *communauté*, d'*influence*, de *lien*, de *sociabilité*, aptes elles aussi à saisir le mode de fonctionnement d'un périodique et à mesurer les conditions de sa réalisation. Si, dans le cadre des revues d'art et de littérature, il est naturel de penser les réseaux en termes de relations esthétiques, il est primordial de ne pas les dissocier des réseaux politiques, comme l'illustre de manière exemplaire le cas des revues satiriques analysées dans la seconde partie de cette section.

Le Saint-Graal (1892-1899), dont Jean-Louis Meunier restitue les aléas, semble réduit aux dogmes esthétiques et au réseau interpersonnel de son animateur, Emmanuel Signoret, qui n'hésitait pas à déclarer : « *Le Saint-Graal*, c'est moi, et personne autre. » Cet égocentrisme provocateur ne doit pas masquer l'intense diffusion de la revue dans des réseaux multiples, au sein des milieux idéalistes, catholiques ou félibréens, grâce aux revues *amies* et à la sociabilité qui s'organise autour de la revue (concerts, réunions littéraires, lectures...).

C'est que les liens interpersonnels ne suffisent pas à créer un réseau efficient, comme le montre l'article de Michel Rapoport à propos de la célèbre revue anglaise *The Yellow Book* (1894-1897). L'étude restitue avec précision le réseau franco-britannique perceptible par les textes et les images dans les pages de la revue, et le lien très fort des directeurs et des collaborateurs avec la France et Paris, perçues comme le foyer du modernisme. Cependant, la francophilie des animateurs de *The Yellow Book* et l'importance de leurs relations avec des artistes français n'ont pas d'impact sur la réception de la revue dans l'Hexagone, très faible, si on la compare à celles de *The Savoy* ou *The Studio*. Deux explications peuvent être avancées. Un réseau intellectuel doit être soutenu par un réseau économique de vente et de diffusion, que *The Yellow Book* ne possédait pas en France. Plus encore, relations et influences ne forment pas un réseau. Pour que celui-ci soit effectif, il faut certes une symétrie et une réciprocité du lien, observables ici, mais surtout une transitivité qui élargit et renforce le cercle des relations, limitées dans le cas de *The Yellow Book* aux influences générales de l'art français ou aux affinités personnelles.

À l'inverse, une revue catalane comme *Pèl & Ploma* (1899-1902), qui subira des influences encore plus massives et diverses, obtiendra une réception européenne certaine. Sarah Jammes définit le poids des modèles formels, textuels

et iconographiques de grandes revues françaises (de *La Plume* au *Chat noir*), anglaises (*The Studio* de nouveau), ou allemandes (*Jugend* et *Simplicissimus*). Celles-ci vont modifier les conceptions esthétiques en Catalogne, tout en laissant craindre un impact strictement régional. Pourtant, *Pel & Ploma* réussira à assurer son rayonnement grâce à des stratégies de diffusion dans un réseau européen (multiplication des lieux de vente et d'abonnement, mosaïque internationale des collaborateurs, édition castillane et usages des idiomes français et espagnol, primes artistiques, organisation d'expositions...).

344

Avec *Vers et Prose*, fondée en 1905 par Paul Fort, Claire Popineau considère bien la revue comme le lieu de convergence de réseaux artistiques et littéraires, visibles dans les diverses rubriques relatant les événements de la vie littéraire. Cependant, la revue n'est pas seulement le point d'aboutissement d'une logique de réseau. Elle est aussi le mode de construction privilégié d'une *communauté* élargie, qui rassemble des collaborateurs unis par des liens forts, mais aussi des lecteurs, revues, éditeurs, libraires, scènes artistiques diverses. Cette communauté de papier essaime à son tour hors des pages du périodique pour se faire moteur de la vie littéraire et dépasser le cadre des mouvements, des nationalités, des générations, des appartenances idéologiques.

À ce titre, il est intéressant d'examiner la propagation réticulaire des revues satiriques, dont la dépendance vis-à-vis de réseaux politiques structurés est un des traits constitutifs. Quatre articles cernent les réseaux qui relient des revues satiriques en Europe centrale, espace géographique où s'exacerbent, au tournant du siècle, les tensions entre liens culturels et liens politiques, orientation nationale et dialogue transnational.

La revue satirique polonaise *La Mouche* (1868-1914), analysée par Mateusz Chmurski, semble tout particulièrement adaptée pour dégager les logiques de réseau, car elle s'inscrit dans le contexte d'une nation dominée et écartelée entre l'influence russe, allemande et autrichienne. Cet exemple emblématise la manière dont la nécessité de réaliser un idéal national et de maintenir une unité culturelle subsume les liens idéologiques et les structures politiques.

L'article de Jean-Claude Gardes analyse les raisons de la réussite exceptionnelle et de la longévité (1879-1933) de la revue satirique allemande *Der Wahre Jacob*. Son prix très bas – deux à trois fois moins cher que les revues du même type – ainsi qu'une ligne éditoriale volontairement simple, expliquent son immense succès populaire (plus de 400 000 exemplaires en 1912). Cependant, la revue repose sur un réseau très resserré, qui s'appuie sur celui du parti social-démocrate, et sur des collaborations quasiment exclusives, hors de toute institution, par conséquent, sans reconnaissance historiographique. *Der Wahre Jacob* est ainsi victime aux yeux de l'histoire de la – trop – grande cohésion de son réseau.

Au réseau dense mais fermé de *Der Wahre Jacob* s'oppose celui du plus célèbre des journaux satiriques allemands, *Simplicissimus* (1896-1944), dont Ursula Koch résume l'évolution jusqu'en 1914. Le fondateur de la revue, le jeune Albert Langen, sut réunir autour de lui un réseau international important dont témoigne la liste des collaborateurs étrangers présents dans la revue. La condamnation du périodique à cause d'une couverture polémique contre Guillaume II oblige l'éditeur à se réfugier à Paris, ce qui contribue à renforcer la solidarité de son réseau français et ses relations avec les revues françaises. Les changements du modèle économique de la revue, le retour de Langen en Allemagne, sa mort, puis la déclaration de guerre modifieront l'équilibre des forces au sein de cet ensemble, sans le détruire pour autant.

La mise en réseau des revues n'est pas seulement la conséquence de choix idéologiques, mais aussi un mode de production et de survie. Tel est le cas de la revue satirique anarchiste tchèque, *Šibenický* [*Petites potences*], publiée entre 1903 et 1907, qui s'inspire de grands modèles français, allemands ou italiens, pour leur emprunter textes et images. L'étude de ce réseau par Xavier Galmiche témoigne non seulement de la circulation intense qui s'instaure en Europe entre les revues anarchistes, principalement par le biais de l'image, mais aussi du réinvestissement spécifique des thèmes et motifs dans le contexte politique national tchèque. Le recyclage devient un mode éditorial propre qui atteste à la fois d'une internationale des revues, et s'avère absolument nécessaire pour l'ancrage national.

Le maillage toujours unique et singulier d'un réseau de revue s'effectue ainsi sur une trame de fils dont la tension suppose l'opposition entre des pôles contraires, mais non antagonistes : liens informels et liens institutionnels, aspirations personnelles et déterminations de groupe, orientations esthétiques et partis politiques, contraintes matérielles et aspirations idéologiques, expansion internationale et convergences nationales. Seule la prise en compte de la totalité de ces éléments permet de mesurer le périmètre d'influence d'un réseau, son extension ou son resserrement, sa densité ou son relâchement.

REVUES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES FRANÇAISES :
LE SAINT-GRAAL ET SES CONTEMPORAINES

Jean-Louis Meunier

Fondée par Emmanuel Signoret (le premier numéro est daté du 25 janvier 1892), *Le Saint-Graal* participe au foisonnement de revues à la fin du XIX^e siècle. Emmanuel Signoret (14 mars 1872-20 décembre 1900) reste la figure emblématique du *Saint-Graal*. La revue comprend quatre séries : n° 1-12 (du 25 janvier 1892 au 5 avril 1893), n° 13-14 (15 juin et 25 juillet 1895), n° 15-19 (de juillet 1897 à septembre-octobre 1898) et n° 20 (février 1899)¹. Le n° 21, annoncé, n'a jamais paru². L'instabilité et l'impécuniosité constantes du fondateur ont entraîné l'irrégularité dans la parution et le nombre d'exemplaires est indéterminé. Le format ne varie pas : 230 mm x 140 mm, la couleur de couverture est différente pour chaque numéro, illustrée de bandeaux et de culs-de-lampe, plus une reproduction de l'écusson de Puget-Théniers et d'une photographie d'Emmanuel Signoret dans le n° 20. La mise en page est recherchée, la typographie de type Garamond, le papier de qualité moyenne (sauf le n° 10, en tirage courant et de luxe). Signoret ajoute « Cahiers d'art et d'esthétique » au titre à partir du n° 13. Imprimée dans les villes où séjournait Signoret au gré de ses déplacements, le lieu de publication est Paris jusqu'au n° 12 inclus, puis Chambéry, Aix-les-Bains, Cannes et Puget-Théniers. Le dépôt général était à Paris chez Vanier, mais la revue était distribuée dans des librairies parisiennes et un peu à Cannes. Les adresses des bureaux sont multiples et il y eut plusieurs directeurs, rédacteurs et secrétaires de direction, Signoret en étant le principal.

La liste des collaborateurs regroupe des noms connus et d'autres qui nous sont maintenant peu familiers (ce sont souvent les mêmes que l'on retrouve dans

1 Voir Jean-Michel Place et André Vasseur, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions de *La Chronique des Lettres françaises*, 1973, t. I, p. 272-290. Slatkine Reprints a reproduit *Le Saint-Graal* en 1971. Cette édition, accessible sur Gallica, me sert de référence. Voir aussi les sites animés par Mikaël Lugan (<http://petitesrevues.blogspot.fr>), par Christian Buat et Vincent Gogibu (www.remydegourmont.org) et par Julien Schuh (<http://prelia.fr>).

2 Dans les notes, j'utiliserai l'abréviation SG pour désigner la revue.

les revues contemporaines³). Pour la génération antérieure à celle de Signoret, ce sont Ferdinand Fabre, Paul Verlaine, Léon Bloy, Gabriel Vicaire, Georges Rodenbach, Jean Moréas, Paul Masson – pour une revue naissante, il est toujours important de s’assurer le soutien d’écrivains reconnus. Les autres collaborateurs appartiennent à la génération de Signoret et certains ont déjà un peu publié, mais pas assez pour être au premier plan : Paul Mariéton, Louis Le Cardonnel, Adolphe Retté, F.-A. Cazals, Marius André, Charles Buet, François Coulon, Henri Degron, Raphaël Dolney (pseudonyme de Signoret), Paul Gabillard, Joachim Gasquet, Alphonse Germain, Eugène Hollande, Jean Lanugère, Marc Legrand, J. Mathorez, Charles Maurras, Henri Mazel, Charles Morice, Persifal, Ivanhoé Rambosson, Paul Redonnel, Gustave Robert (Jean Lanugère), Louis Roland, Elzéard Rougier, Louis de Saint-Jacques, Paul Souchon, George Suzanne. Stéphane Mallarmé sera sollicité mais il travaillait à l’achèvement d’*Hérodiade* et refusera aimablement toute collaboration, en décembre 1897, sans garder semble-t-il rancune à Signoret de son appréciation au vitriol de *Vers et Prose*, dans le n° 10 du *Saint-Graal* (1^{er} janvier 1893). Signoret écrira cependant un texte empli d’émotion à la mort de Mallarmé⁴.

À partir du n° 10 (1^{er} janvier 1893), Signoret est le seul rédacteur de la revue, une bonne moitié du total des pages du *Saint-Graal* lui est alors consacrée : « *Le Saint-Graal*, c’est moi, et personne autre. / J’accepte toute la responsabilité de ses resplendissements », écrit-il à Léon Deschamps, en réponse à des notes parues dans *La Plume* par « MM. Masel [*sic*], Tardivaux et Le Cardonnel qui se prétendent mes amis et M. Merrill que je ne connais pas. / Puisqu’effarés des éclairs de la hache d’Ascel que je brandissais contre les Mécréants et les Tièdes, que l’Art vomira, ces messieurs m’ont tourné le dos – ils ne bénéficieront point du fulvescent écroulement de gemmes que cette Hache fera ruisseler, en fendant les têtes de mort de la Littérature⁵ ! »

Le Saint-Graal présente les caractéristiques essentielles de la revue : auteurs multiples (jusqu’au n° 9 compris), poèmes (vers et prose), comptes rendus et critiques d’ouvrages, écrits théoriques, polémiques, annonces diverses. Le sommaire figure sur la couverture (sauf pour les n° 10 et 20), les troisième et quatrième de couverture mentionnent des indications pratiques, quelques échos, les livres publiés et les revues recommandées, dites « Revues amies »

3 Il faut excepter Marceline Desbordes-Valmore, publiée à titre posthume.

4 *SG*, n° 20, février 1899, p. 557-560. Nous conservons les graphies indiquées par la revue et ces transcriptions peuvent elles-mêmes varier. Par exemple, pour Persifal, on rencontre même la leçon Per-Sifal (n° 7/8, p. 206-207), et Degron signe tantôt Henri, tantôt Henry. Quant à Rambosson, dans le *SG* il signe Ivanhoé alors qu’à la même époque il signe ailleurs Yvanhoé.

5 *La Plume*, n° 91, 1^{er} février 1893, p. 53.

(Paris et province) : *L'Ermitage*, *L'Aïoli*⁶, *Les Entretiens politiques et littéraires*, *La Nouvelle Revue*, *La Plume*, *La Revue blanche*, la *Revue des deux mondes*, *La Revue félibréenne*⁷, *La Revue indépendante*, le *Mercure de France* et nombre d'autres, ce qui prouve l'importance de l'échange, des collaborations et des réseaux avec les revues les plus efficaces, pour hausser *Le Saint-Graal* au rang des meilleures.

Une « Bibliothèque du *Saint-Graal* » est publiée⁸ en parallèle et les annonces de publications et de souscriptions font la part belle aux livres de Signoret. Des réunions se tenaient parfois dans les cafés littéraires parisiens, Procope et Voltaire, agrémentées d'auditions de vers et de musique, réunions aussi courues que les samedis de *La Plume*. Tous éléments qui, confrontés et mis en perspective avec les mêmes rubriques dans les revues contemporaines, cernent la physionomie et la place politique (au sens étymologique et historique du terme) de la revue dans l'évolution de la littérature fin-de-siècle.

Le titre est un choix programmatique, car le mythe de la quête du Graal fascinait depuis la légende arthurienne. Ce choix participait aussi du wagnérisme ambiant, perceptible depuis Baudelaire et Mallarmé⁹ : la *Revue wagnérienne* avait joué son rôle, à contre-courant des idées reçues depuis la guerre de 1870 et de *La Réforme intellectuelle et morale* publié par Ernest Renan en 1871, Colonne et Lamoureux imposaient Wagner dans leurs concerts. Émilie de Morsier publia son *Parsifal de Richard Wagner, ou l'Idée de rédemption* en 1893, Judith Gautier ne faisait pas mystère de ses relations avec le compositeur, et Saint-Georges de Bouhélier fit paraître *L'Hiver en méditation ou les Passe-Temps de Clarisse. Suivi d'un opuscule sur Hugo, Richard Wagner, Zola et la poésie nationale*, en 1896.

- 6 *L'Aïoli* fut fondé à Avignon par Frédéric Mistral. Il a paru les 7, 17 et 27 de chaque mois (le chiffre 7 est un chiffre félibréen par excellence), de janvier 1891 à décembre 1899. Il est littéraire surtout, mais aussi politique, défendant le fédéralisme. Marius André, puis Folco de Baroncelli le dirigèrent, avant que Mistral ne prenne leur suite. Document précieux pour une bonne connaissance de la littérature de langue d'oc à cette époque, dans tout le sud de la France et en Catalogne. Une seconde série fut publiée de septembre 1930 à juin 1932.
- 7 Fondée par Paul Mariéton en 1885 et publiée à Paris. Elle s'intéressa autant à la littérature provençale que française, elle en fut même souvent le trait d'union, en publiant des écrivains importants (dont Heredia) et des textes de critique encore nécessaires à la bonne connaissance de ces littératures.
- 8 À Paris : Paul Verlaine, *Liturgies intimes* (1892), Emmanuel Signoret, *Le Tombeau de Stéphane Mallarmé* (1899, édité par Calixte Toesca, beau-frère de Signoret) ; à Cannes : Emmanuel Signoret, *Le Premier Livre des élégies* (1900), Calixte Toesca, *Réponse à un article de M. Charles Maurras sur Emmanuel Signoret* (1900).
- 9 Baudelaire donne son article fondamental en 1861, dans la *Revue européenne* du 1^{er} avril sous le titre « Richard Wagner », puis sous forme de plaquette : *Richard Wagner et « Tannhäuser » à Paris*. Mallarmé publie « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français » dans la *Revue wagnérienne* du 8 août 1885, puis de nouveau dans *Pages* (1891), *Vers et Prose* (1893) et *Divagations* (1897).

Wagner était connu en France par ses longs séjours à Paris où furent créés certains de ses opéras, entre 1839 et 1867. De plus, le pèlerinage à Bayreuth était une institution à la fin du XIX^e siècle, comme Albert Lavignac le dira en 1897 dans un livre célèbre, *Le Voyage artistique à Bayreuth*.

Signe évident de ce wagnérisme, la liste des quarante chevaliers publiée dans le n° 9 (août-septembre 1892) du *Saint-Graal*¹⁰ : « Nous exposerons brièvement en tête du prochain n° quelles sont les raisons qui nous ont fait choisir ces quarante écrivains, jeunes pour la plupart, pour résumer le mouvement idéaliste que préconise notre Revue », écrivent Signoret et Gustave Robert, se réservant « le privilège de modifier cette liste si les circonstances l'exigent. »

350 En application du manifeste du symbolisme publié par Jean Moréas (*Le Figaro*, 18 septembre 1886), Signoret condamne le romantisme et s'inscrit dans la recherche d'une littérature et d'une poésie nouvelles – « Il en est, dit-on, qui préfèrent encore les grosses caisses éventrées et les clairons bosselés de 1830¹¹ » – qui donneraient un élan contextuel et signifiant au mouvement littéraire. Purifier la littérature du matérialisme, du positivisme et du scientisme de l'époque – en 1890, Renan avait publié son polémique *L'Avenir de la science. Pensées de 1848* – et panser ainsi les blessures morales et intellectuelles subies, les chevaliers se devaient aussi de vivifier le symbole du Vase sacré, métaphore du concept de Littérature, en déclinant une pratique fusionnelle de l'écrire, à un moment où les querelles de groupes, chapelles et mouvements étaient vives, et où les écoles se multipliaient à coups de manifestes successifs. Dès le n° 1, *Le Saint-Graal* ne déroge pas à la règle, il se place résolument dans ce bouillonnement novateur et engagé.

Gabriel Fabre joue Wagner au cours de « Vendredis intimes du *Saint-Graal* », en février, mars et mai 1892, et des allusions à Wagner parsèment *Le Saint-Graal*. Mais un éloignement vis-à-vis du compositeur se lit dans la deuxième des « Sept Méditations sur la Volonté », sous-titrée « De l'Amour », section « Première Pensée ». Signoret affirme qu'« [e]n résumé, l'homme se nourrit, pense, et se

10 Ce sont Paul Arène, Henry Bérenger, Léon Bloy, Maurice Bouchor, Élémir Bourges, Pascal Cros, Joseph Declareuil, Henri Degron, Louis Denise, Léon Diex, Édouard Dubus, Anatole France, Joachim Gasquet, Alphonse Germain, Louis Le Cardonnel, Maurice Maeterlinck, Roland de Mareis [*sic*], Charles Maurras, Henri Mazel, Stuart Merrill, Frédéric Mistral, Jean Moréas, Maurice Du Plessys, Francis Poictevin, Pierre Puvis de Chavannes, Ivanhoé Rambosson, Ernest Raynaud, Hugues Rebell, Adolphe Retté, Georges Rodenbach, Elzéard Rougier, Paul Souchon, Raymond de La Tailhède, René Tardivau, Léon Tolstoï, Daniel de Venancourt, Paul Verlaine, Gabriel Vicaire et Melchior de Vogué [*sic*], tous bien en vue dans le milieu littéraire, par leur audience et dans leur diversité, précieuses pour une jeune revue. Aux 39 noms alignés s'ajoute celui de Signoret.

11 SG, n° 1, 25 janvier 1892, p. 5. Condamnation reprise dans le SG, n° 19, septembre-octobre 1898, p. 493 : « La poésie romantique, sans mesure et sans vérité, attribua aux choses non humaines les mouvements de notre âme, desquels elle ne connut guère que les plus maussades et les plus superficiels. »

reproduit. La Pensée et la Nutrition ont eu leur rédempteur. L'Amour attend encore son Messie. » Il ajoute :

Il est probable que si ces choses nous rendent si soucieux, si nous souhaitons d'un cœur si véhément que la rosée d'amour monte des terres nouvelles, c'est parce que nous avons entendu la Musique de Richard Wagner.

Cette musique exprime de si puissantes fatigues – une telle nostalgie de nos vieilles âmes vers le monde natal des roses vives, vers des vierges qui seraient naïves comme des plantes ! En somme, la figure de Parsifal est sinistrement blanche. Nietzsche dont je n'ai pu lire malheureusement que de très rares et très brefs fragments trouve, paraît-il, qu'elle manque totalement de mélodie. C'est cela, sans doute, qui nous a fait tant souffrir en l'écoutant. [...]

Tout ce qu'on en a dit me paraît puéril, en face de cet immense cri d'angoisse de cœurs gonflés, voraces et sans pâture. Dans *Tristan et Yseult*, il y a des attendrissements qui dissoudraient l'âme ! Après le *Chœur des Pèlerins*, de *Tannhäuser* [sic], on a les jambes rompues comme après une éternité de marche dans des déserts sans issue¹².

La critique sera plus directe dans « Histoire idéale : un Créateur (chapitre VI : Sur la Musique) ». Cyprien Ravoire (*i.e.* Signoret) assiste à un concert. Après Schumann, Bizet et « [l]'ardent et sombre prélude de la *Carmen* » :

Je comprends enfin pourquoi Nietzsche a préféré ces formidables réminiscences à l'art de Wagner qui portait en son sein des promesses trop peu inéluctables, comme tressaille l'avenir difforme et embryonnaire sous l'écorce brillante et légère du sommeil¹³.

Les oxymores qui caractérisent sa musique : « de si puissantes fatigues », « des attendrissements qui dissoudraient l'âme », « des promesses trop peu inéluctables », portent la trace d'une admiration profonde et d'un wagnérisme jamais renié, mais critiqué dans la lignée de Friedrich Nietzsche, dans la contemporanéité aussi de la place, nuancée parfois d'un peu de nationalisme, de Wagner chez des compositeurs célèbres à l'époque : César Franck, Camille Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Claude Debussy et Gabriel Fauré, par exemple. Dans le contexte de leur écriture, ils résonnent par opposition comme des hymnes à la langue, à la poésie, à la virtuosité verbale, nouvelles et identiques à celles d'un Lautréamont, d'un Péladan ou d'un Saint-Pol-Roux, jusque dans leurs différences. La poésie de Signoret – vers et prose confondus – s'insère dans cette perspective.

12 SG, n° 13, 15 juin 1895, p. 354.

13 Section « Deuxième pensée », SG, n° 16, janvier 1898, p. 430.

À ses débuts, *Le Saint-Graal* est une revue catholique : la construction de la basilique du Sacré-Cœur, dite du Vœu national, en rédemption des excès de la Révolution de 1789 et de la défaite face à l'Allemagne en 1870-1871, conforte la nécessité de cette autre basilique, poétique, à construire sur les ruines du romantisme et du Parnasse. *Le Parsifal* de Wagner jouit d'une forte renommée. Mais surtout, à la suite de Louis Veillot et de la *Vie de Jésus* publiée en 1863 par Ernest Renan, un renouveau catholique se manifeste dans la littérature avec des écrivains reconnus, de la génération antérieure à celle de Signoret (Paul Verlaine, Léon Bloy, Joris-Karl Huysmans) ou de la sienne (Louis Le Cardonnell, Paul Claudel par exemple), dont certains collaboreront au *Saint-Graal*. Il faut rappeler la *Revue du monde catholique*, sous l'impulsion de Jules Barbey d'Aureville, en 1847, les poèmes de Baudelaire, qui déclinent la faute originelle – mais aussi la force de la divinité face à la présence obstinée de Satan –, et *Le Réveil catholique* (de décembre 1891 à janvier 1892), ancêtre du *Saint-Graal*. Signoret en informe Joachim Gasquet fin janvier 1892 :

Tu as dû recevoir *Le Saint-Graal*, Revue d'Art mystique que nous venons de faire sortir de l'ancien *Réveil catholique*, cinq amis et mystiques que nous sommes, le maître Verlaine, Morice, le Cardonnell, Rodenbach et moi¹⁴.

Dans *Le Monde poétique. Revue de poésie universelle* du 10 février 1885, Zénon Fièvre avait publié un article intitulé « Le pseudo-catholicisme dans la poésie contemporaine ». L'auteur citait Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Charles Vignier, Maurice Rollinat, Édouard Grenier, Laurent Tailhade, Jean Moréas, Maurice Bouchor, Charles Morice, Louis Tiercelin et d'autres, bien qu'il discutât parfois l'orthodoxie de leur catholicisme. Le début de l'article situe bien l'argumentation :

Des divers points de la jeune littérature, on voit se dégager, à l'état sans doute embryonnaire, un curieux groupe de poètes catholiques d'un art très raffiné. Le mot catholique doit, bien entendu, s'interpréter ici dans un sens très large. De ces poètes, en effet, les uns sont catholiques par simple élection artistique, les autres par pur dandysme ; le plus petit nombre par conviction. Tous, du moins, sont d'accord pour reconnaître et exploiter les multiples ressources que l'idée catholique fournit aux aspirations si complexes de l'art moderne. Il en est même qui, plus audacieux, prétendent s'emparer de la direction du mouvement littéraire qui échappe de jour en jour à l'école naturaliste.

Ce groupe, au surplus, ne se présente pas à l'état de produit spontané. Des liens de filiation le rattachent aux divers poètes catholiques de l'âge précédent.

14 Emmanuel Signoret, *Lettres inédites à Joachim Gasquet*, éd. Louise Mallerin, Aix-en-Provence, université de Provence, 1988, p. 92.

Il procède de Lamartine pour le catholicisme contemplatif, de Victor de Laprade pour le catholicisme spinosiste et d'Édouard Turquety pour le catholicisme réellement orthodoxe. Il n'est pas jusqu'à Baudelaire qui n'ait une part – et peut-être la plus large – dans la genèse de ce groupe néo-catholique¹⁵.

Rapprocher cette analyse du liminaire publié par Jean Lanugère (Gustave Robert) dans le n° 1 du *Saint-Graal* (Lanugère rappelle les termes de la « Missive » parue dans *Le Réveil catholique*) et des paragraphes qui suivent, est intéressant :

« La nature humaine plus profondément comprise par le secours du Dogme, le Dogme éclairé à son tour par une connaissance plus grande du cœur humain, le frisson en face du Mystère et la splendeur sans cesse rajeunie du Culte extérieur, toute une poésie est là. » Et c'est cette poésie que nous voulons créer : c'est nos essais que de passionnés applaudissements saluèrent.

Ces essais qui se firent jour dans les sept premiers numéros du *Réveil*, on les trouvera ici continués dans leur totale efflorescence.

Avec nous, restent les Maîtres, qui dès la première heure nous témoignèrent de leur sympathie. Au public que demander ? sinon que son chaleureux accueil nous soit continué. Et avec cette double assurance, nous quelques quatre ou cinq, fervents, convaincus de notre art nouveau, nous pouvons faire croisade pour notre but avec hardiesse, – avec Foi¹⁶.

« Dogme – croisade – Foi », soit : l'intangible révélé, l'action militante, la certitude, autant de vérités applicables aussi bien à la religion qu'à la « tendance actuelle de l'esprit créateur en art », symboliste, selon les termes de Moréas.

Suit la « Missive » datée 1^{er} janvier 1892 – à l'aube d'un nouvel et fulgurant avenir –, composée par Signoret :

Mes beaux jeunes gens, mes douces lectrices; [...]

Nous marcherons vers l'avenir, la *bonne chanson* sur les lèvres, le front baigné des lueurs de la grande aurore et portant en main le Crucifix rayonnant – et non pas l'éteignoir, babiole des sacristies dont nous avons horreur, nous, les jeunes poètes des lumineuses cathédrales qu'éblouit un peuple ardent de cierges ! [...]

Fils de Dante, de Pascal, de Châteaubriand [*sic*], de Lamartine, de Baudelaire, de Barbey d'Aurevilly, d'Ernest Hello, de Villiers-de-l'Isle-Adam [*sic*], de Paul Verlaine que nous aimons et qui nous aime et d'autres que je dois encore taire, nous avons accepté l'héritage de leur gloire ! Nous le défendrons

15 *Le Monde poétique. Revue de poésie universelle*, 10 février 1885, p. 49-50.

16 *SG*, n° 1, 25 janvier 1892, p. 1.

jalousement. S'ils se sont trompés quelquefois, nous leur avons pardonné depuis longtemps, parce qu'ils ont beaucoup aimé et parce qu'ils ont du génie! [...]

Poètes de l'universelle sympathie, nous chanterons des hymnes de joie.

Puisse cette année qui commence, hâter la réalisation du Rêve.

Nous que le Christ rend beaux et forts, nous qu'aiment les Madones blanches, que craindrions-nous? Ne sommes-nous pas grands de toute la hauteur du Calvaire?

Bonne année, mes beaux jeunes gens, bonne année mes douces lectrices, aimez-nous toujours bien, n'est-ce pas¹⁷?

354

Cette « Missive » (il faudrait la citer en entier), à la fois journal, poème en prose, ballade et manifeste, au style faussement naïf ou grandiloquent, avec des mots empruntés au champ religieux, assigne le but et trace les limites. Pour affirmer, Signoret use de toutes les possibilités poétiques et rythmiques contenues dans l'« Art poétique » de Verlaine. Il pardonne leurs erreurs aux maîtres « parce qu'ils ont beaucoup aimé », il précise que les rythmes, dont lui et ses (pour la plupart) jeunes amis¹⁸ se feront les chantres nouveaux, seront « un flot de sève neuve » qui « ne se trouvent ni dans Pindare, ni dans la Fontaine [*sic*], ni dans Banville, ni dans Moréas, ces riches musiciens qui doucement nous enchantèrent! »¹⁹ À bon escient (les revues solliciteront un poète reconnu, pour leur premier numéro), il cite et met en valeur Paul Verlaine. Déjà, Signoret fait du *Saint-Graal* une revue selon sa volonté et les textes qu'il publie dans d'autres revues confortent et amplifient l'économie de ce premier numéro. De missive à mission, il y a peu.

Par lettre datée « Paris, le 20 janvier 1892 », Paul Verlaine s'adresse « Au poète de *Missive* » :

Pour en revenir à votre, à notre cher journal, encore une fois : « Bien, très bien ! » Le *Saint-Graal*, quel mot, quel nom ! Double signification : faite de l'Art moderne, sommet du Vrai éternel. Saint-Graal, Sang Réel, le sang du Christ dans l'or incandescent ; *Saint-Graal*, *Lohengrin*, *Parsifal*, la manifestation triomphale et triomphante de la plus sublime musique, de l'effort poétique peut-être définitif de ces temps-ci !

Artistes et Chrétiens, vous l'êtes, et vous l'êtes non à la manière fadasse ou grognonne que voudraient certains PP. fouettards, mais fraîchement, sereinement. En même temps que les sublimes vérités adorées, que la Seule

17 *Ibid.*, p. 2-7.

18 En 1896, René Doumic publiera un livre théorique très bien documenté, au titre éloquent : *Les Jeunes. Études et portraits*, Paris, Librairie académique Didier, Perrin et C^e, 1896.

19 *SG*, n° 1, 25 janvier 1892, p. 6.

morale pratiquée, vous aimez la beauté des vertus, celle du culte, celles, innombrables, de la Doctrine et de la Discipline. [...]

En présence des menaces d'une Renaissance factice, d'un paganisme brutal ou décadent de la mauvaise façon, restez Moyen-Âge, gothiques, si l'on veut, par la conviction, par la grandeur, par, aussi, le subtil et le délicat, par la profondeur. Quand et si possible, par le but, toujours – Dieu! – et, par Dieu, le Beau, et, par le Beau, Dieu encore et toujours²⁰!

Verlaine savait ce qu'était « le paganisme brutal ou décadent de la mauvaise façon », mais il vivait pour l'instant une période mystique exacerbée par sa « conversion ». Signoret allait publier ses *Liturgies intimes* dans la « Bibliothèque du *Saint-Graal* » : « Cette publication est pour nous un baptême ou plutôt une consécration », lit-on dans l'annonce de la parution²¹, et *consécration* est polysémique. Mais dans sa lettre de fin janvier 1892, Signoret écrit à Gasquet, non sans quelque précaution de langage : « Verlaine, que je vois tous les jours, m'a donné en toute propriété pour *Le Saint-Graal* un troublant et délicat volume les *Liturgies intimes*, qu'on ne trouvera qu'à nos bureaux. » Dans le n° 15 (juillet 1897) du *Saint-Graal* cependant, aucune mention de la mort de Verlaine survenue le 8 janvier 1896 (il n'y eut pas de *Saint-Graal* en 1896). *Chair* et *Confessions* s'éloignaient du catholicisme du début et Signoret avait pris des distances avec le dogme...

À la suite de la lettre de Verlaine, Charles Morice glorifie « L'âme du bon Poète élu par le futur²² » dans un « Sonnet », et ce « bon Poète » est Verlaine, très lié à Morice depuis *Les Poètes maudits*. Suit « Le Voile », par Georges Rodenbach, un conte de Noël (repris dans *Musée de béguines*, en 1894) : les troubles d'une religieuse expriment son union mystique avec le Christ, mais relèvent aussi d'une frustration dont Rodenbach exploitera toutes les variations. Le poème de Louis Le Cardonnel, « À une qui va faire ses vœux », les souvenirs de Charles Buet sur Barbey d'Aurevilly, le poème « Épousailles » de Signoret et la prose de Ferdinand Fabre, « Joie d'une conversion », donnent une tonalité religieuse forte à ce numéro. Le renouveau catholique est strict. Avec Emmanuel Signoret, Léon Bloy et Louis Le Cardonnel restent les principaux écrivains catholiques collaborateurs du *Saint-Graal*.

Cependant, le wagnérisme attiédi accompagne l'éloignement progressif de Signoret du catholicisme, c'est une évidence à la lecture du n° 15 (juillet 1897)

²⁰ *Ibid.*, p. 9-11.

²¹ SG, n° 1, 25 janvier 1892, n. p. [p. 25].

²² Charles Morice donnera deux conférences à Genève les 4 et 5 novembre 1892, dans la grande salle de l'université. Elles seront publiées chez Léon Vanier en 1893 sous le titre *Du sens religieux de la poésie. Sur le mot Poésie. Le principe social de la Beauté*.

du *Saint-Graal*. Les poèmes chantent « Les Alcyons », l'amour, Eurydice, Apollon, « L'Amante » et « Vénus » en des alexandrins explicites :

Si je devais du Styx boire la vague amère
Onde qui n'a d'été ni de printemps, je veux
Resplendissant poète à qui souvent ta lèvre
Parla, m'envelopper encore de tes cheveux!

.....
.....

Naples, avril 1897²³.

356

À cette époque, Signoret se rapproche encore plus de ses origines méditerranéennes. Les séjours en Italie, à Cannes et en Provence ravivent l’empreinte du soleil, des traditions et des paysages du Sud de la France dans lesquels, depuis l’Antiquité, le temps est espace. Le n° 9 (août-septembre 1892) le laissait pressentir, tout en réitérant le catholicisme dans les pages intitulées « ...Romans baptisés », qui malgré le titre ne sont pas des fragments de romans. En effet, suite à un séjour en Provence, Signoret expose à travers ces pages, et de façon idéaliste, « quelques-unes de nos théories littéraires qui sont celles du grand Art græco-latin [*sic*] dans son évolution catholique », opposées au romantisme qui est « le grand coupable » : « J’ai proclamé, en un premier article²⁴, que nous restions des græco-latins, nous les Jeunes Poètes catholiques, et j’ai ensuite démontré comment toute la belle antiquité ne fut que le pressentiment et comme la préparation du Catholicisme. »²⁵

Signoret, de plus en plus poète français, mais non régionaliste, fait amplement résonner *Le Saint-Graal* de cette présence du Sud, pour les lecteurs parisiens avant tout, pour ses amis aixois aussi, Gasquet le premier.

Cependant, *Le Saint-Graal* est aussi un recueil de poésies – on pourrait utiliser la formule de Cocteau, « Poésie de... » – : proses diverses (poétiques et critiques) et poèmes de facture classique, tous animés d’un souffle très ample et d’un irréprensible *poiein*. Tout est quotidiennement poésie pour Signoret, chaque page du *Saint-Graal* et les lettres connues de Signoret le certifient. Il est par ailleurs un livre de raison. Seul rédacteur à partir du n° 10, Signoret donne au *Saint-Graal* ces deux caractères originaux.

Il publiera de nombreux poèmes qu’il réunira parfois dans des recueils (*La Souffrance des Eaux*, par exemple, en 1899), il en dédiera de nombreux à

23 Emmanuel Signoret, « Prière à Vénus », *SG*, n° 15, juillet 1897, p. 391.

24 Paru dans *Le Saint-Graal*, n° 2, 3 février 1892, déjà sous le titre « ... Romains baptisés », dédié à Mistral.

25 *SG*, n° 9, août-septembre 1892, p. 221 sq.

ses amis, vivants ou morts (« Vers dorés », pour Charles Baudelaire²⁶). Faire un choix de citations est très difficile. Dans l'œuvre de Signoret, les « Méditations sur la Volonté » appartiennent au domaine poétique, avec parfois des accents proches de ceux de Maldoror (le poète est au bord de la mer) :

Sur les vagues – palpitaient des cormorans.

Machinalement, je voulus confectionner une cigarette. Je ne sus comment m'y prendre. Elle tomba, en désordre, à la mer. Une longue vague éblouissante me la roula élégamment – et puis, ondoyante, haute et souple, vint la replacer entre mes doigts.

Lors j'invoquai la lune ardente. La lune ardente s'abaissa, vint enflammer ma cigarette et puis rebondit dans l'azur nocturne.

La mer était trop rayonnante. Trop de cormorans et trop d'étoiles voltigeaient vers moi. J'eus peur. Je m'endormis²⁷.

Signoret s'exprime souvent par Jacinthus et Cyprien Ravoire, en de somptueux poèmes en prose. Jacinthus, déjà présent dans *Le Livre de l'amitié* (1891), et Cyprien Ravoire sont des doubles poétiques de Signoret. Cette pseudonymie²⁸ signifiait l'autorité naturelle et maintenant incontestée de Signoret. Cette attitude est comparable à celle de Gurnemanz dans le *Parsifal* de Wagner : le chevalier le plus sage sait tout, il le dit. Par le *il* de Ravoire, focalisation qui permet de maîtriser le temps et l'espace, Signoret multipliait les points de vue et affirmait sa personnalité multiple, en donnant au *Saint-Graal* l'image d'une revue polyréférentielle. Signoret est devenu un Maître (à l'image de Mallarmé), Parsifal et non Lohengrin :

J'ai enfin élevé jusqu'aux cieux ce Monument de langue française. Ma pensée le composa. Les neuf Muses, comme des maçons, le construisirent de leurs mains sacrées. Trois hommes y sont à jamais abrités contre les âges²⁹.

Bientôt j'érigerai plus haut encore mes propres demeures. Les Muses les bâtiront aussi. Je les habiterai avec elles. Je veux les aimer toute une vie... La *Souffrance des Eaux* s'achève. À notre seuil, sous la façade, la mer commence. Le sable est aride et sur les rochers le thym fleurit. Sur la mer couronnée d'écume, les Muses ont lancé des vaisseaux. [...] La resplendissante nef où je dois monter avec elles est faite d'un vieux laurier. Apollon couronné de roses est debout à la

26 SG, n° 12, avril 1893, p. 332-333.

27 SG, n° 12, avril 1893, p. 326.

28 Comme Huysmans l'avait fait par des Esseintes, et comme Gourmont, sous divers noms dans le *Mercur de France*.

29 « Les trois hommes dont, au cours des *Nouveaux Documents*, j'ai taillé dans le marbre les images sont : MM. Gasquet, Golberg et Souchon. » [Note de Signoret].

proue. Ces neuf mères fructueuses redeviennent vierges après l'enfantement.
Goethe le dernier les avait fertilisées³⁰...

Pour Signoret, affirmer, c'est établir une analogie – la Poésie l'habite, la parole en est l'essence, *Le Saint-Graal* le réceptacle – c'est un axiome (en grec, *axioma* : « évident en soi, digne »). En digne chevalier du Graal, il a fait de sa revue un élément de la renaissance catholique et il en perpétue la tradition par la préhension de tout ce qui est l'universalité du catholicisme pour lui : le religieux mêlé au païen. « Le nouvel homme est né en moi. Il a repensé toute mon œuvre passée. Il a trouvé sa substance poétique d'une telle richesse qu'il a voulu lui imposer les éternelles formes de la vie³¹. »

358

Il prendra des positions critiques et de critique, par des recensions (Karl Marx, « un homme de cœur », est même cité³²!) et de longs textes consacrés à Mallarmé, à Retté, à Mauclair, et surtout à André Gide, dont Signoret connaît très bien l'œuvre³³, et à Francis Vielé-Griffin³⁴. Il intitule ces textes, « Marbres vivants », dans la section « Science esthétique » (le rapprochement avec Péladan est manifeste). Dans ces pages de critique, Signoret montre sa puissante complicité charnelle et intime avec les textes, il s'inscrit dans la continuité de la poétique de Moréas (« vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette »), mais aussi de Mallarmé et de Henri de Régnier dans *Le Bosquet de Psyché* (1894). Ce principe de critique participe de la lyrique du poème : suggérer par le vécu, le ressenti, non par l'application de schémas ou de théories (Gourmont procède à l'identique par la dissociation), et le mot *esthétique* est à prendre dans le sens d'émotion :

À Camille Mauclair

Au *Mercur de france* (novembre 1897), Mauclair a publié de sublimes pages.

J'ai toujours aimé cet homme sans admirer trop son art. Mais sa critique a un grand caractère. Son âme était un inquiet et riche mélange ; l'éclair n'avait point fondu sur elle pour la combiner et l'harmoniser. L'éclair est descendu. Ce jeune homme sera l'Emerson français. Il a la fièvre quotidienne, il nous la donne.

30 « Axiomes – Troisième Extrait », *SG*, n° 17, février 1898, p. 451.

31 *SG*, n° 19, octobre 1898, p. 480.

32 *SG*, n° 15, juillet 1897, p. 400.

33 *SG*, n° 20, février 1899, p. 607 : « Quatrième provinciale » dédié à André Gide : « Il faut considérer la connaissance de soi-même comme un complément à la connaissance d'autrui. » Bel hommage, que Gide rendra à son tour quand il réunira et préfacera l'œuvre (presque complet) de Signoret au *Mercur de France* en 1908.

34 *SG*, n° 16, 18, 19 et 20.

Je le félicite pour ces *Réflexions*. Ce cri, jailli du fond d'un homme[,] est fait pour bouleverser toutes les entrailles. Maclair a formulé pour jamais la maladie de nos contemporains « ... Ils ont manqué à un devoir supérieur : l'affirmation. » Certes, la faute n'en est point au Criticisme qui ne peut que choisir, purifier et vivifier l'affirmation³⁵. Quant à moi, j'ai toujours analysé et toujours affirmé. Je suis heureux, comme Goethe, de constater par ces pages, par l'abondance et la beauté des Revues nouvelles, qu'une à une toutes mes affirmations triomphent³⁶.

Des pages sont réservées à « La Vie publique : l'œuvre d'Emmanuel Signoret devant l'opinion » (n° 19 et 20), par les grands noms de la littérature, parisienne (Mallarmé, Golberg, Gide, Régnier, Dierx, Rodenbach, Bouhélier, Rebell, Kahn) et aixoise (mais pas uniquement : Souchon, Gasquet, Toesca, le beau-frère de Signoret). Ce souci de la visibilité de son œuvre, inscrit par l'auteur lui-même, correspond à la conscience de sa valeur – il le fera savoir quand Léon Dierx sera élu Prince des Poètes³⁷. Nombre de ses confrères agissaient de même, certaines de leurs lettres sollicitent une recension critique et l'Argus de la presse a rendu de grands services.

S'auto-publier, et seul, dans une revue composée à sa seule gloire, n'était pas pour Emmanuel Signoret un isolement hautain dans l'espace littéraire, ses collaborations à de prestigieuses revues – *La Plume*, le *Mercure de France* – l'attestent. Ceci venait certainement de son orgueil, exempt toutefois de vanité, car l'orgueil était la marque visible de sa très haute conception de la poésie, lui que Mallarmé qualifiait d'« une incarnation du poète³⁸ ».

Un autre caractère original du *Saint-Graal* est son aspect « livre de raison ». À l'origine (xiv^e-xv^e siècles) livre de comptes, transmis de génération en génération par le chef de famille, ce livre recueillera aussi les actes principaux de la famille : alliances, accroissement des biens, santé, prières et réflexions morales et religieuses parfois, notations politiques et environnementales. En plus de leur intérêt sociologique, ces livres sont l'affirmation d'un lien charnel à un lieu bien déterminé, à des traditions locales fortes et à un devenir de la famille et de son patrimoine, matériel et spirituel.

35 « Criticisme » que Signoret met en pratique.

36 SG, n° 17, février 1898, n. p. [p. 457].

37 SG, n° 20, février 1899, p. 561 sq.

38 Stéphane Mallarmé à Emmanuel Signoret, [janvier 1898], dans *Correspondance*, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, t. X, 1984, p. 80. Les deux fragments qui y sont donnés ont pu provenir de deux lettres différentes.

Signoret inscrit *Le Saint-Graal* dans cette continuité patrimoniale. Par de nombreux textes, il a toujours montré son attachement à Lançon, à Puget-Théniers où naquit Eugénie, son épouse, et à la Provence en général. Le contexte l'y pousse, Félibrige, Frédéric Mistral et Charles Maurras aidant : Auguste Marin, Frédéric Amouretti et Maurras ont co-signé la « Déclaration des félibres fédéralistes », lue au café Voltaire le 22 février 1892, approuvée par Mistral et publiée dans *Le Petit Marseillais*, revendication d'une certaine autonomie, administrative, politique et linguistique, des régions, des petites patries³⁹, en étroite liaison toutefois avec ce qui se passait à Paris⁴⁰. Mistral appréciait l'œuvre de Signoret, Maurras collabora au *Saint-Graal* dès le n° 4 (8 mars 1892).

Ce seront les allusions aux populaires *Noëls* de Nicolas Saboly, compositeur comtadin (1614-1675) : « Et maintenant, dans la toute musicale langue de Provence, ces chrétiens chantent des Noëls⁴¹. » Ou dans le poème « La Marche des Rois »⁴², variation sur « De bon matin, j'ai rencontré le train de trois grands rois qui partaient en voyage », dont Bizet reprendra l'air dans sa musique pour *L'Arlésienne*.

Ce sont aussi les références conjointes à Saboly et au roquemaurois Placide Cappeau (1808-1877), auteur en 1843 des paroles du célèbre *Minuit, chrétiens* :

Et nous nous parlions à l'oreille. En nous rapprochant du village, nous vîmes des foules de gens qui accouraient des campagnes avoisinantes, en chantant des airs populaires, « des Noëls » comme on dit là-bas.

Et c'est avec ces braves gens que nous entrâmes dans l'église. Minuit tinta. Alors du fond des nefs humides, exhalant d'âcres odeurs d'encens, une voix vibrante, éperdue entonna l'hymne rédempteur :

Minuit chrétien, c'est l'heure solennelle
Où l'Homme-Dieu descendit jusqu'à nous
Pour effacer la tache originelle,
Peuple à genoux ! Chante ta délivrance⁴³ !

L'interprétation par Signoret des paroles du *Minuit, chrétiens* affirme son catholicisme militant : Cappeau écrit « Minuit ! chrétiens », Signoret transpose en « Minuit chrétien ». Cappeau toujours, déférent : « Peuple, à genoux attends ta délivrance », quand Signoret donne une injonction : « Peuple à genoux !

39 Signoret partage ces idées fédéralistes (voir SG, n° 20, février 1899, p. 550 et 554) et il emploie le mot *patrie* (SG, n° 20, février 1899, p. 613) au sujet de la France et de la Grèce, mais dans le texte consacré à Puget-Théniers – habile conjonction !

40 En 1898, Maurras s'en souviendra dans *L'Idée de la décentralisation*.

41 SG, n° 2, 3 février 1892, p. 35.

42 SG, n° 4, 8 mars 1892, p. 106-107.

43 Le narrateur et Mirzaël son ami se rendent à la messe de minuit. SG, n° 3, 20 février 1892, p. 58-59.

Chante ta délivrance ! », ce qu'il résumera en une formule, dans la « Préface » aux « Sept Méditations sur la Volonté » : « Depuis que j'ai la certitude que l'avenir est la seule réalité et que le passé n'est qu'un reflet de l'avenir, je n'ai cessé de marcher vers moi-même⁴⁴. »

C'est aussi le rappel très discret d'un autre hymne, « La Coupo Santo » :

J'élèverai, comme un ciel se courbe, la Coupe!
La jeunesse des yeux de l'homme y respandit.
— La lune, aigle d'argent, bat de l'aile à ma poupe,
— Le sourire du monde à mes lèvres grandit⁴⁵!

Le 30 juillet 1867, des politiques et écrivains catalans avaient offert une coupe en argent aux félibres provençaux en remerciement de leur accueil à Victor Balaguer, exilé à la suite de son opposition à Isabelle II, reine d'Espagne. Pour fêter l'événement, Mistral écrivit « La Coupo Santo », chanté sur la musique du noël « Guilhaume, Tòny, Pèire ». Hymne à la liberté, à la jeunesse, ce chant est toujours révérend en Provence. Signoret affirme sa méridionalité et son enthousiasme à aller plus loin dans une vie en Poésie, dans ce « Chant héroïque » dédié à son ami gardois Paul Souchon.

À partir du n° 10, les subdivisions dans chaque numéro amplifient cet aspect de livre de raison : de poèmes et « Notes » (n° 10), Signoret passe aux « Sept Méditations sur la Volonté » (n° 11, 12, 13), puis à la présence de Cyprien Ravoire (n° 14). Les n° 15, 16 et 18 se divisent en « Poésie », « Histoire idéale », avec Jacinthus et Ravoire, et « Science esthétique », le n° 17 s'intéresse à l'esthétique et à des « Notes », le n° 19 revient à « Poésie », « Science esthétique » et ajoute « Notes ». Le n° 20 (le plus important en nombre de pages) est dédié « À la cité hospitalière de Puget-Théniers » à qui Signoret offre « cet immortel monument » que sont « Poésie », « Histoire idéale » et « Science esthétique ». Si « Poésie » conforte la puissance de l'acte poétique dans la vie de Signoret, l'idéalisme et le spiritualisme irriguent la revue. Signoret fait du *Saint-Graal* un théorème (dans théorème, il y a axiome et affirmation) et avait un illustre prédécesseur, Jean de La Ceppède (1548-1623), auteur des 525 sonnets intitulés *Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption* (1613-1621). Pour les deux poètes, la place de la Provence (lieu de création) renforce la visée universelle de la création.

Le Saint-Graal a résolument pris toute sa part et sa place dans le renouveau de la littérature, catholique ou non, à la fin du XIX^e siècle, mais il ne peut se laisser

44 SG, n° 11, 1^{er} mars 1893, p. 307-308.

45 SG, n° 15, juillet 1897, p. 383.

totalemment comprendre sans une étude contextuelle, littéraire et historique plus détaillée, qui aurait cependant dépassé les limites de cette présentation, et sans des citations nombreuses extraites du *Saint-Graal* et des revues contemporaines. Dans l'ample concentration des revues, « grandes » et discrètes, à cette époque, elle est l'un des nœuds de la corde qui conduit du XIX^e au XX^e siècle, après le bouleversement de la guerre de 1870 et avant la coupure fondamentale de la première guerre mondiale : effondrement de certitudes politiques, économiques et culturelles, accompagné d'une montée des nationalismes de tous ordres, favorisée aussi par l'évolution de certains des derniers symbolistes – les exemples de Mauclair, d'Henri Mazel et de *La Phalange*⁴⁶ en sont les points extrêmes. Ce que Mallarmé a bien exprimé : « Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel⁴⁷. » Dans sa brièveté et sa lucidité, la proposition n'est pas seulement poétique.

362

BIBLIOGRAPHIE

DOUMIC René, *Les Jeunes. Études et portraits*, Paris, Librairie académique Didier, Perrin et C^{ie}, 1896.

PLACE Jean-Michel et VASSEUR André, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions de *La Chronique des lettres françaises*, t. I, 1973, p. 272-290.

SIGNORET Emmanuel, *Lettres inédites à Joachim Gasquet*, éd. Louise Mallerin, Aix-en-Provence, université de Provence, 1988.

SOUCHON Paul, *Emmanuel Signoret, incarnation du poète*, Paris, La Couronne littéraire, 1950.

46 *La Phalange* fut fondée à Paris en 1906 par Jean Royère, qui en fut son premier directeur. Revue de littérature, post-symboliste souvent, elle devint favorable à Mussolini et à Franco, dans la 2^e série.

47 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. II, 2003, p. 212.

REGARDS SUR LE RÔLE DES RÉSEAUX LITTÉRAIRES
ET ARTISTIQUES FRANCO-BRITANNIQUES DANS
L'ÉLABORATION DE *THE YELLOW BOOK*

Michel Rapoport

Les années 1890 à 1900 sont marquées par un mouvement décadent, assez imprécis d'ailleurs. Deux revues – *The Yellow Book* et *The Savoy* – en conservent l'histoire. On y voit collaborer le naturaliste George Moore et le mystique Yeats [...] Arthur Symons [parle] des Goncourt et de Verlaine tandis que le dessinateur Aubrey Beardsley y raille Wagner et les wagnériennes [...]. Mais assez vite les membres de ce groupe se dispersent; ils n'étaient pas unis par un idéal commun, plutôt par la révolte qui se manifeste dans la triste carrière de John Davidson: ce poète inégal¹, nietzschéen souvent déclamatoire, traduit en quelques œuvres sa vision enflammée et son pessimisme brutal, puis se réfugie dans le suicide. Le mouvement décadent semble donc se terminer sur un échec. En réalité, il a aidé Yeats et Moore à dégager leur originalité; il a rompu les derniers liens entre l'époque victorienne et l'Angleterre contemporaine; il a vigoureusement réagi contre la tendance nationale qui subordonne la beauté à sa valeur comme règle morale ou comme doctrine d'action².

Ainsi René Lalou analyse-t-il dans sa *Littérature anglaise*, en 1927, la portée de *The Savoy* et de *The Yellow Book*. Il est l'un des rares auteurs à évoquer, ne serait-ce que brièvement, dans les années 1920 en France, cette revue éphémère qui ne compte que treize numéros, parus entre avril 1894 et avril 1897, et dont l'impact fut considérable; des artistes, la comparant à la revue *BLAST*, « l'esprit artistique et littéraire d'aujourd'hui », n'écrivent-ils pas qu'« elle fut l'esprit artistique des années 1890 »³? Et *The Sunday Times* dit-il autre chose,

1 Ses poèmes sont publiés dans les cinq premiers numéros de *The Yellow Book*.

2 René Lalou, *Panorama de la littérature anglaise contemporaine*, Paris, Kra, 1927, p. 133-135.

3 Cité par Barbara Schmidt, *Le « Yellow Book », ou les Masques des années 1890*, thèse de doctorat en études anglaises et américaines, dir. Jean-Marie Bonnet, université de Nancy, 1993, p. 5: « *the spirit and the purpose of the Arts and literature of today are expressed in BLAST. No periodical since the famous Yellow Book has so comprehended the artistic movement of its decade. The artistic spirit of the Eighteen-Nineties was The Yellow Book. The artistic spirit of today is BLAST.* ». Fraser Harrison donne également cette citation dans l'introduction de son anthologie sur *The Yellow Book* (London, Sidgwick & Jackson, 1974).

quand il écrit que « ce que fit *The Yellow Book* pour le mouvement artistique de sa décade, *BLAST* aspire à le faire pour les arts et la littérature d'aujourd'hui⁴ » ?

Il est nécessaire, avant d'aborder ce qui va être au cœur de ce chapitre – à savoir la relation de *The Yellow Book* à la France –, de rappeler rapidement ce qu'est cette revue qui a suscité ces trente dernières années de nombreux travaux⁵. Après quoi, je tenterai dans un premier temps de mesurer la place de la France dans la genèse de la revue et dans son contenu. L'éclairage portera ensuite à la fois sur l'ensemble des contributeurs francophiles, dont certains sont d'importants passeurs culturels, et sur l'importance des réseaux, tant littéraires qu'artistiques auxquels ils se rattachent. Enfin sera analysée la réception de *The Yellow Book* en France.

À L'AVANT-GARDE

364

Nous voulons être singuliers, être populaires dans le meilleur sens du terme. Et nous ne voulons être ni précieux ni excentriques. Nous sentons que le temps est venu d'une ère absolument nouvelle dans le domaine du périodique littéraire. Distinction, modernité, [...] sont les aspects majeurs de notre programme⁶.

Voilà comment se définit *The Yellow Book*, revue d'avant-garde, qui entend concilier art, littérature et commerce.

Périodique « singulier » dans son contenu d'abord, puisqu'il offre des contributions littéraires (petits romans – mais jamais de séries à suivre, *serials* –, nouvelles, essais, poèmes,) et des reproductions d'œuvres totalement

4 *The Sunday Times* est cité dans une page publicitaire sur le premier numéro de *BLAST*, dans *BLAST. Review of the Great English Vortex*, éd. Wyndham Lewis, n° 2, War Number, juillet 1915, n.p. : « "BLAST... What the yellow book [sic] did for the artistic movement of its decade *BLAST* aims at doing for the arts and literature of to-day." – Sunday Times ».

5 Parmi ces travaux, voir Barbara Schmidt, *Le « Yellow Book », ou les Masques des années 1890*, op. cit. ; Katherine Lyon Mix, *A Study in Yellow. « The Yellow Book » and Its Contributors*, Lawrence/London, University of Kansas Press/Constable and Company, 1960 ; les travaux de Margaret D. Stetz et Mark Samuels Lasner, dont *England in the 1890's. Literary Publishing at the Bodley Head*, Washington, Georgetown University Press, 1990, et le catalogue d'exposition du centenaire de la revue, « *The Yellow Book* ». *A Centenary Exhibition*, Cambridge (Mass.), The Houghton Library, Harvard University, 1994. Voir également le site *The Yellow Nineties Online*, éd. Dennis Denisoff et Lorraine Janzen Kooistra, Toronto, Ryerson University, 2012 ; la contribution de Lorraine Janzen Kooistra sur ce site, ici même, p. 807-828 ; et la bibliographie sur *The Yellow Book* dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Vêdrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, p. 310-311.

6 « What the "Yellow Book" Is to Be: Some Meditations With Its Editors », *The Sketch*, vol. V, 11 avril 1894, p. 557-558 : « We want [...] to be distinctive, to be popular in the best sense of the word. And we don't want to be precious or eccentric. We feel that the time has come for an absolutely new era in the way of magazine literature. Distinction, modernness [...] are to be leading features of our plan. ». Les traductions de l'anglais sont de l'auteur de l'article.

indépendantes les unes des autres, d'auteurs et d'artistes qui, parce qu'ils ne sont pas d'actualité ou parce qu'il serait risqué de les publier, seraient refusés par les magazines traditionnels. « Singulier » aussi parce qu'il n'hésite pas à publier de nouveaux talents et de nombreuses auteures, surtout après l'éviction de Beardsley au début de l'année 1895. Une revue qui revendique modernité et nouveauté⁷.

« Singulier » par son aspect ensuite. Son format sort de l'ordinaire puisqu'il s'agit d'un in-quarto pot. Chaque volume comporte entre 260 et 400 pages (en tenant compte des annonces d'éditeurs et des publications de The Bodley Head). Il est relié en carton rigide, habillé d'un papier tissé jaune moutarde.

Les plats du cartonnage présentent une composition différente pour chaque numéro. Les quatre premières couvertures sont l'œuvre d'Aubrey Beardsley. Après la rupture avec Beardsley, à la suite de l'arrestation d'Oscar Wilde, en 1895, l'éditeur John Lane fait appel à d'autres artistes pour les couvertures. Si certains sont des inconnus, d'autres comme D. Y. Cameron, qui réalise la couverture du volume VIII (fig. 52), sont des artistes reconnus. Mais surtout l'occasion est offerte à Lane de faire appel à des femmes pour illustrer la couverture : Mabel Dearmer réalise celle du volume IX en avril 1896 (signée Mrs. Percy Dearmer, du nom de son mari), celle du volume XI est l'œuvre de Nellie Syrett (fig. 53), celle du volume XII est signée Ethel Reed, celle du volume XIII Mabel Syrett. Dans le cartouche supérieur nous trouvons le titre du périodique, sa nature (« *An Illustrated Quarterly* »), le numéro du volume et la date. Dans le cartouche inférieur figurent le lieu d'édition et le nom des éditeurs (London, Elkin Matthews et John Lane pour les deux premiers numéros, John Lane seul ensuite pour le Royaume-Uni, et Copeland and Day à Boston pour les États-Unis, dont la mention n'apparaît plus à partir du volume XI, seuls étant mentionnés désormais John Lane, The Bodley Head, London and New York ; les volumes II et III indiquent aussi un agent pour les colonies), et le prix de la revue en dollars et en shillings (5/).

La présentation des versos des plats est immuable : la table des matières en deux colonnes séparées, celle de gauche consacrée à la littérature, celle de droite à l'art. Concernant les dessins des couvertures verso, il y eut deux séries, la première jusqu'au volume V, due à Beardsley (voir la fig. 54), la seconde, du volume VI au volume XIII, l'œuvre de Patten Wilson. Quant à la vignette qui orne le dos, elle varie.

La table des matières, en début de volume, présente, sur deux pages distinctes, la littérature et l'art. La présentation est aérée : le titre de chaque contribution est présenté dans le quart gauche de la page, le nom de l'auteur étant en retrait

7 Prospectus d'avril 1894.

52. David Young Cameron, couverture, *The Yellow Book*, vol. VIII, janvier 1896,
The Yellow Nineties Online, éd. Dennis Denisoff et Lorraine Janzen Kooistra,
Ryerson University, Toronto

53. Nellie Syrett, couverture, *The Yellow Book*, vol. XI, octobre 1896,
The Yellow Nineties Online, éd. Dennis Denisoff et Lorraine Janzen Kooistra,
Ryerson University, Toronto

d'une ligne et en caractères plus petits ; les marges sont larges et la mise en page, s'inspirant des principes de James McNeill Whistler, est asymétrique. Le premier mot de chaque haut de page figure en bas à droite de la page précédente selon un système de « réclames » [*catchwords*], établi dans tous les volumes. Le choix du papier a varié, mais c'est toujours un papier de qualité qui est employé : les deux premiers volumes ont été imprimés sur du vergé irrégulier et les pages n'étaient pas coupées. Du volume III au volume VII, c'est un vélin d'aspect glacé qui est utilisé ; pour les derniers volumes, on revient au vergé, mais d'une qualité moindre que le vergé irrégulier. Le caractère utilisé est le Caslon Old Face, déjà utilisé pour *The Hobby Horse* et qui remonte à la fin du xvii^e siècle. Quant aux reproductions, elles sont protégées par une fine feuille de papier de soie.

Tout en cherchant à donner l'impression d'un ouvrage fait à l'ancienne, les éditeurs recourent aux dernières techniques dans les processus de fabrication : utilisation d'une linotype pour la composition ; photogravure et similigravure pour les reproductions, à un moment où triomphent la lithographie et la gravure sur bois⁸ !

Il y a dans tout cela une double volonté. Celle d'offrir au lecteur un ouvrage de qualité, à l'ancienne en quelque sorte, et qui soit, plus qu'une revue traditionnelle, un livre, « *a Yellow Book* » : « un livre à lire, à mettre sur l'un de ses rayonnages et à relire ; un livre dans son aspect, un livre dans sa substance ; un beau livre à voir et aisé à manier », précise le luxueux premier prospectus de lancement de *The Yellow Book*⁹. Il s'agit donc bien de donner au lecteur un objet destiné à être conservé, un objet de collection.

Quant aux contributions tant littéraires qu'artistiques, qui répondent à un désir de donner une image d'éclectisme, elles sont l'œuvre d'auteurs et d'artistes que Barbara Schmidt propose de regrouper en quatre ensembles : celui des « reconnus » ; ce qu'elle appelle « le noyau dur » ; les jeunes inconnus ; et enfin les étrangers, Portugais, Italiens et surtout Français¹⁰.

Il est vrai qu'il y a de la part de l'éditeur, John Lane, et des deux directeurs artistique et littéraire, Aubrey Beardsley et Henry Harland, une fascination pour la France, ses écrivains et ses artistes, qui se traduit dans *The Yellow Book* par une forte présence française, la contribution de nombreux francophiles, et qui est sensible jusque dans la genèse de la revue.

8 Sur tous ces aspects de *The Yellow Book*, une description précise est donnée par Barbara Schmidt, *Le « Yellow Book », ou les Masques des années 1890*, op. cit., p. 44-46. Voir également la contribution de Lorraine Janzen Kooistra, ici même, p. 807-828.

9 Prospectus d'avril 1894 : « *a book to be read, and placed upon one's shelves, and read again; a book in form, a book in substance; a book beautiful to see and convenient to handle* ».

10 Barbara Schmidt, *Le « Yellow Book », ou les Masques des années 1890*, op. cit., p. 58-62.

À l'été 1893, un groupe d'artistes, d'écrivains, et de critiques littéraires et d'art anglais et américains se retrouvent à Sainte-Marguerite-sur-Mer, à quelques kilomètres de Dieppe (et non à Sainte-Marguerite de Bretagne, comme l'ont écrit Barbara Schmidt et *The Yellow Nineties Online*)¹¹. Tous critiques des traditions victoriennes, ils sont ouverts aux courants d'avant-garde artistiques et littéraires.

Les uns partagent une maison louée, les autres logent à l'auberge Les Sapins ou chez des particuliers. Séjournent ainsi à Sainte-Marguerite, des peintres (le paysagiste Alfred Thornton, l'aquarelliste et critique d'art Dugald Sutherland MacColl, Charles Conder, futur aquarelliste renommé, le futur collectionneur Charles Loeser) ; des écrivains (l'Américain Henry Harland et sa femme Aline, établis en Angleterre ; un autre Américain installé aussi à Londres, Jonathan Sturges, proche de Whistler, traducteur de Guy de Maupassant, et dont Henry James s'inspira pour l'un des personnages de son roman *Les Ambassadeurs*), et les trois sœurs Robinson. Ce groupe, surnommé le GROB, acronyme en quelque sorte de Goold (du nom de Littelus Goold) et de Robinson (le nom des trois sœurs présentes), formé de membres de la colonie margueritaine, reçoit des visiteurs, en particulier la mère et la sœur d'Aubrey Beardsley, les éditeurs John Lane et T. Fisher Unwin, le peintre Walter Sickert. Durant ce séjour, les échanges intellectuels sont intenses, tout comme les activités des uns et des autres. C'est aussi, pour les peintres par exemple, l'occasion de rencontres avec certains artistes français.

Le choix de Sainte-Marguerite pour y passer l'été n'est probablement pas dû au hasard. En effet, le village est proche de Dieppe, une ville où la présence anglaise est forte, du fait de la liaison maritime avec Newhaven. Mais surtout, en cette fin du XIX^e siècle, Dieppe connaît une vie culturelle et artistique intense. Artistes et écrivains parisiens et étrangers sont attirés par la ville, sa plage, et aussi par de nombreux salons, dont celui de l'artiste peintre Madeleine Lemaire, qui durant une partie de l'été accueille les visiteurs de son salon parisien. Sont ainsi à Dieppe, chez elle, au début des années 1890, Marcel Proust et Robert de Montesquiou. Fréquentent aussi Dieppe les Halévy, la famille Lemoine, les Blanche. Le célèbre aliéniste parisien, Émile Blanche, a fait construire, en 1879, au pied du château et face à la mer, un chalet. Son fils, le peintre, critique d'art et écrivain anglophile Jacques-Émile Blanche, qui à partir de 1880 séjourne chaque année quelques semaines à Londres, retrouve à Dieppe le monde des artistes français et anglais qu'il fréquente à Paris comme à Londres et auquel il est étroitement lié. Parmi ceux-ci, du côté français, les Halévy, Daniel et Élie,

11 *Ibid.*, p. 27.

Paul Helleu, Edgar Degas ; du côté britannique, George Moore, Arthur Symons, P. Wilson Steer, Walter Sickert, qui passe ses étés à Neuville-lès-Dieppe, Charles Conder, Aubrey Beardsley, et l'américain James McNeill Whistler. Jacques-Émile Blanche eut, au lycée Condorcet, comme professeur d'anglais Stéphane Mallarmé. Ce ne sont là que quelques noms du réseau de Jacques-Émile, qui en outre connaît bien le monde des revues d'avant-garde, entre autres, *La Revue indépendante* et *La Revue blanche*¹².

370

Se retrouvent donc à Sainte-Marguerite, en cet été 1893, des écrivains et des artistes dont certains sont liés à Blanche et qui seront, à des titres divers, de l'aventure de *The Yellow Book*. Durant ce séjour, Dugald Sutherland MacColl, qui projetait « un périodique dans lequel textes et illustrations pourraient être publiés côte à côte, indépendamment les uns des autres », avec des artistes comme Aubrey Beardsley, « [t]rop paresseux pour tenter l'aventure », aurait lui-même suggéré l'idée à Henry Harland¹³, ce que confirme Alfred Thornton. Donc, sans aller plus loin dans cette genèse, c'est bien en France qu'est née l'idée de *The Yellow Book*, que Harland et Beardsley proposent quelques mois plus tard à l'éditeur John Lane, un francophile qui, dans le prospectus de lancement de *The Yellow Book*, est annoncé comme futur auteur sous le pseudonyme significatif de Jean de France. Finalement, Lane n'a rien écrit pour la revue, mais il a bien fait à l'été 1893 le voyage de Sainte-Marguerite.

LA FRANCE DANS *THE YELLOW BOOK*

Venons-en maintenant aux formes de la présence française dans la revue. Elles sont de différents types.

Les auteurs français sont certes peu nombreux (cinq) à être publiés, mais leur présence dans huit volumes est caractéristique de l'importance que l'éditeur et les directeurs accordent aux écrivains français ou francophones. Le poète symboliste Dauphin Meunier, le Parnassien José-Maria de Heredia, le Flamand Émile Verhaeren, le prince serbe Bojidar Karageorgevitch, tout à la fois journaliste, écrivain et peintre, enfin, Anatole France. Dauphin Meunier et Verhaeren sont présents chacun dans trois volumes, le premier avec un texte traduit consacré à Mme Réjane, qui en juin 1894 interprète dans *Madame Sans-Gêne* de

12 Voir Michel Rapoport, « Le grand siècle des passeurs culturels (1860-1960) », dans *Nos meilleurs ennemis. L'entente culturelle franco-britannique revisitée*, dir. Diana Cooper-Richet et Michel Rapoport, Neuilly, Atlande, coll. « Savoirs et curiosités », 2014, p. 27-51.

13 D. S. MacColl, « The GROB », manuscrit inédit [ca 1927], collection de Mark Samuels Lasner, cité dans Margaret D. Stetz et Mark Samuels Lasner, « *The Yellow Book* ». *A Centenary Exhibition*, op. cit., p. 16 : « sketched out a periodical in which writing and drawing would be published side by side, independently, and artists like Beardsley [...]. Being too lazy to attempt the thing myself ».

54. Table de la revue sur la couverture verso (dessins et design d'Aubrey Beardsley),
The Yellow Book, vol. V, avril 1895, *The Yellow Nineties Online*, éd. Dennis Denisoff
et Lorraine Janzen Kooistra, Ryerson University, Toronto

Victorien Sardou le rôle de Catherine Hübscher au Gaiety Theatre de Londres (vol. II, juillet 1894), et quatre poèmes (trois dans le vol. V en avril 1895, et un dans le vol. VII, tous les quatre publiés en français) ; Verhaeren dans les volumes VIII (« Rain », janvier 1896), IX (« The Fishermen », avril 1896), et XI (« The Wind », octobre 1896), tous traduits par Alma Strettell. Le poème de Heredia « Fleurs de feu » paraît dans la livraison d'octobre 1894 en édition bilingue. Dans le volume V, en avril 1895, est publiée, en français, une nouvelle d'Anatole France, « L'Évêché de Tourcoing », reprise par la suite dans *L'Orme du mail*, premier volume de l'*Histoire contemporaine*. Elle est précédée d'un article de Maurice Baring consacré à Anatole France (fig. 54). Enfin « Lilla », nouvelle de Bojidar Karageorgevitch, est publiée en français dans le volume VI (juillet 1894). Si *The Yellow Book* publie à deux reprises des traductions de poètes portugais, il est remarquable que les seuls poèmes ou nouvelles publiés dans une langue étrangère le soient en français (à l'exception d'un texte en latin).

372

Cette présence française dans *The Yellow Book* est aussi visible dans quelques articles signés par des Anglo-saxons, soit consacrés à la France, à ses écrivains et à ses artistes, soit ayant pour cadre une région française. Dans le volume II, le compositeur Charles Willeby donne une contribution sur Georges Bizet, « The Composer of Carmen » ; dans le volume IV, l'écrivain et critique américain Norman Hapgood signe une étude sur Henri Beyle, et dans le volume IX, Stanley V. Makower évoque Yvette Guilbert, tandis que dans le volume XII, Henry James consacre quelques pages à Frédéric Chopin, à Alfred de Musset et à George Sand. Dans le volume III, une nouvelle d'Ernest Dowson, « Apple-Blossom in Brittany », située dans le village imaginaire de Ploumariel une intrigue amoureuse que les préjugés d'alors interdisent, tandis que « Jeanne-Marie », nouvelle de Leila Macdonald, se déroule dans la campagne française et contient nombre de phrases en français. Une autre nouvelle, « The Headswoman » de Kenneth Grahame, a pour cadre la bourgade de Sainte-Radegonde. Quant à Reginald Turner, dans « A Chef d'œuvre », il convoque Honoré de Balzac et Gustave Flaubert et évoque Rouen et Marseille. Rosamund Marriott-Watson enfin, dans le volume X, donne un titre en français à l'un de ses poèmes, « D'Outre tombe ». Toujours dans ce volume, Ella D'Arcy situe l'action de sa nouvelle « La Villa Lucienne » dans la région de Nice.

Pour la partie art, si toutes les reproductions sont l'œuvre d'artistes britanniques et américains établis en Angleterre, paysages de France ou figures françaises sont néanmoins représentés à plusieurs reprises. Neuf artistes ont ainsi une ou plusieurs œuvres publiées. Il s'agit soit de paysages de France (*Le Puy en Velay* par le graveur, illustrateur et écrivain américain Joseph Pennell [fig. 55] ; *Hôtel Royal, Dieppe* par Walter Sickert [fig. 56] ; *Souvenir de Paris* par Charles Conder ; *On the Seine* par Caroline Gotch ; *Dieppe Castle* par D. Y. Cameron) ;

55. Joseph Pennell, *Le Puy en Velay*, *The Yellow Book*, vol. I, avril 1894, p. 63,
The Yellow Nineties Online, éd. Dennis Denisoff et Lorraine Janzen Kooistra,
Ryerson University, Toronto

de personnages réels, ou de fiction, ou encore des types (*Portrait de Madame Réjane*, *La Dame aux Camélias*, et *Garçons de Café* par Beardsley) ; soit d'œuvres dont le titre est en français (*Plein Air* de Margaret L. Sumner ; *Enfant Terrible* de l'Américaine Ethel Reed). Au sujet des portraits, on peut remarquer que, contrairement à la règle que s'était fixée *The Yellow Book* de ne pas publier d'illustrations en rapport avec un article, *Portrait de Madame Réjane* est l'une des exceptions puisqu'il illustre un article de Dauphin Meunier sur l'actrice.

56. Walter Sickert, *Hôtel Royal, Dieppe*, *The Yellow Book*, vol. IV, janvier 1895, p. 81, *The Yellow Nineties Online*, éd. Dennis Denisoff et Lorraine Janzen Kooistra, Ryerson University, Toronto

Dans les trois premiers volumes, d'avril à octobre 1894, on note l'omniprésence de Beardsley, le directeur artistique, renforcée encore par la présence d'une œuvre (*Portrait of Himself*) accompagnée d'un texte en français. L'ensemble des artistes représentés a séjourné en France, soit régulièrement (Sickert, Conder, Beardsley, Cameron), soit de façon plus épisodique. Les paysages dieppois, parisiens, ou la vue de la Seine ne peuvent surprendre de la part de Sickert et de Conder, quand on sait leurs attaches dieppoises et parisiennes ; quant à Caroline Gotch (née Burland Yeats), elle a étudié à Paris en même temps que son mari, le peintre Thomas Gotch. La vue du Loing par le peintre Tanner n'est pas non plus pour surprendre. En effet, nombre d'artistes anglais et écossais ont séjourné à Gretz-sur-Loing, village où, dès le début des années 1870, s'est implantée une « colonie » d'artistes étrangers accueillant au début des Britanniques (en particulier

Robert Louis Stevenson et son cousin, le peintre Robert Allen Stevenson), puis des Américains (John Singer Sargent), et à la fin des années 1870, des Scandinaves¹⁴. Quant à Joseph Pennell, il traversa la France, peut-être sur le chemin de l'Italie.

AUTEURS ET ARTISTES AU CŒUR DE RÉSEAUX

Sur les cent trente-trois auteurs et les cent sept artistes de *The Yellow Book*, plus de la moitié, selon mes estimations, ont un lien plus ou moins important avec la France, à commencer par le trio directionnel, l'éditeur John Lane, qui avait choisi Jean de France comme le pseudonyme significatif sous lequel il entendait écrire, mais aussi Aubrey Beardsley, sur lequel il est inutile de s'étendre, et Henry Harland, le directeur littéraire. Ce dernier est omniprésent en tant qu'auteur de la naissance à la mort de *The Yellow Book*. Né en 1861 à New York, Harland, personnage complexe et quelque peu mythomane (il prétendait descendre d'un prince russe), commence une première carrière de romancier sous le pseudonyme de Sydney Luska, et dépeint les milieux juifs américains de l'époque. S'il connaît un certain succès avec ses premiers romans, il n'arrive cependant pas à s'imposer sur la scène littéraire américaine et choisit de gagner le continent européen en 1889. Avec sa femme Aline, qui écrit aussi pour *The Yellow Book* – sous le pseudonyme aristocratique et de consonance française, Renée de Coutans –, il s'installe dans un premier temps à Paris avant de gagner Londres. Il commence alors une seconde carrière d'écrivain, sous son nom, publiant romans et nouvelles ayant pour sujet les habitants du Quartier latin (*A Latin Quarter Courtship and Other Stories* en 1889 ; *Mademoiselle Miss* en 1893). Il est alors très fortement influencé par Maupassant, dont il essaie d'imiter le style. Devenu un habitué de la France, il noue des relations avec les milieux littéraires parisiens et fait la connaissance de Paul Verlaine. Lié au peintre Charles Conder, un Anglais de Paris en quelque sorte, il puise auprès de lui une partie des informations sur Paris et la vie parisienne qui nourrissent ses œuvres. À Londres, Harland noue en outre des liens d'amitié avec de nombreux artistes et écrivains, dont Edmund Gosse, Arthur Symons, l'introducteur de Maurice Maeterlinck, de Paul Verlaine, et de Stéphane Mallarmé en Grande-Bretagne, et Aubrey Beardsley. Gosse et Symons, connaisseurs de la France et francophiles, participent à l'aventure de *The Yellow Book*.

14 Voir *Pioneering Painters. The Glasgow Boys*, cat. expo., London, Royal Academy of Arts, 2011, [Glasgow], Glasgow Museums Publishing, [2010 ?], et les entrées suivantes dans *Oxford Dictionary of National Biography* : « Contributors of the Yellow Book » (par Matthew Sturgis) ; « D'Arcy, Constance Eleanor Mary Byrne » (par C. M. P. Taylor) ; « Crackanorpe, Hubert Montague » (par Kenneth Womack) ; « Dunne, Mary Chavelita » (par Alison Charlton) ; « Le Gallienne, Richard Thomas » (par M. G. M. Pittock).

Parmi les écrivains francophiles de renom qui apportent leur signature à la revue figurent Henry James et George Moore. Moore est un vieux Parisien. Ses premiers séjours dans la capitale française remontent au début des années 1870. Venu étudier à l'École des beaux-arts, il se trouve au cœur de la vie littéraire et artistique parisienne, nouant des relations qui lui ouvrent de façon durable les portes du monde littéraire et les salons des peintres. Ayant fait la connaissance de Villiers de L'Isle-Adam, il est introduit auprès de Mallarmé et d'Émile Zola. Recommandé par Mallarmé au poète Arthur O'Shaughnessy, il pénètre dans les milieux préraphaélites et littéraires britanniques où il se lie avec Edmund Gosse. Dans l'atelier d'Édouard Manet, Moore rencontre aussi Edgar Degas, Paul Alexis et Théodore Duret, tous deux proches d'Émile Zola, puis Jacques-Émile Blanche. On connaît le rôle joué par Moore dans l'introduction de Zola en Angleterre. Moore fait de plus en 1887 une rencontre décisive : celle d'Édouard Dujardin, directeur de *La Revue indépendante*, proche du peintre William Rothenstein, lui-même ami de Moore. Dujardin fait se rencontrer Moore et Verlaine. Enfin, Moore entretient d'étroites relations du côté français avec les impressionnistes et les symbolistes, du côté britannique avec les « impressionnistes britanniques », Walter Sickert et Wilson Steer. Le rôle de Moore est essentiel dans le transfert du naturalisme et de l'impressionnisme de la France à la Grande-Bretagne¹⁵.

Autre exemple, celui d'un écrivain n'ayant pas la célébrité de Moore : Hubert Crackanthorpe (1870-1896), qui passe en 1888-1889 un an en France, après ses études à Eton, et qui en 1892 commence à écrire dans *The Albermarle* où il publie une interview de Zola. En 1893, il épouse Leila Macdonald (un écrivain qui contribue aussi à *The Yellow Book* avec les nouvelles « Jeanne-Marie », « Refrains », « The Pompeian Coelia »). Le couple s'installe en 1893 dans le Sud-Ouest de la France, près de Pau. Crackanthorpe écrit avec Harland une pièce de théâtre et donne à *The Yellow Book* des essais et des nouvelles, influencées par Maupassant. Il meurt, noyé dans la Seine, à la fin de 1896.

Un auteur prolifique de la revue est Ella D'Arcy (1857-1937), très influencée, elle aussi, par Maupassant, et qui a publié dans presque toutes les livraisons de la revue. Cette amoureuse de la France, qui fut par la suite une traductrice d'André Maurois, passe une partie des dernières années de sa vie rue Jacob. Mais il convient d'arrêter là cette revue d'auteurs ; il faudrait énumérer une cinquantaine d'écrivains (dont Arnold Bennett et le frère de Walter Sickert, Oswald).

Il en est de même des artistes. Faute de pouvoir passer en revue tous ceux qui ont contribué à la revue, tentons de dégager quelques cas et quelques lignes de force.

¹⁵ Voir Michel Rapoport, « Le grand siècle des passeurs culturels (1860-1960) », art. cit., p. 27-51.

Charles Conder (1868-1909) offre un bel exemple de ces artistes anglo-parisiens. Après un séjour en Australie, où il fréquente Tom Roberts et la Heidelberg School de Melbourne, il revient en Europe et s'installe à Paris au début des années 1890. Élève de l'académie Julian, ses ateliers sont plutôt les cafés et cabarets parisiens. Il se lie d'amitié avec un autre Anglais étudiant de l'Académie, William Rothenstein ; tous deux attirent l'attention de Toulouse-Lautrec et de Louis Anquetin ; en 1891, ils exposent dans une galerie du boulevard Malesherbes. En 1891-1892, Conder visite l'Algérie et, en compagnie de D. S. MacColl, d'Alfred Thornton, puis en 1893 d'Aubrey Beardsley, la France. À Dieppe, Conder fréquente les cercles francophiles, rencontrant Symons, Dowson, Sickert, Wilde, qui tous, à l'exception du dernier, sont de futurs contributeurs de *The Yellow Book* ; il subit aussi l'influence de poètes et d'écrivains français : Villon, Verlaine, Balzac (dans sa suite lithographique *The Balzac Set* de 1899) qui marquent son œuvre au même titre que Robert Browning. Il a fourni sept œuvres à la revue (dans les volumes IV, VI, X, XI et XIII).

Dans trois volumes, Lane a choisi de présenter des artistes appartenant à une école de peinture britannique : la Newlyn School dans le volume VII d'octobre 1895, la Glasgow School dans le volume VIII de janvier 1896, enfin la Birmingham School dans le volume IX d'avril 1896. Arrêtons-nous sur l'école de Glasgow et ses peintres, les « Glasgow Boys ». Sur les vingt-trois artistes présents dans le volume VIII, il a été possible d'en identifier quinze (D. Y. Cameron, Whitelaw Hamilton, William Kennedy, Harrington Mann, James Paterson, George Pirie, R. M. Stevenson, Grosvenor Thomas, George Henry, J. Crawhall, Stuart Park, E. A. Walton, James Guthrie, John Lavery et Alexander Roche). Ils ont soit étudié en France soit ont été influencés par des peintres français, en particulier Camille Corot et les peintres de Barbizon. Sur les autres huit, certains n'ont ni étudié ni séjourné en France, ou bien il a été impossible de déterminer leur parcours. Deux générations se sont succédé : la première (Hamilton, Crawhall) a étudié dans les ateliers de Pascal Dagnan-Bouveret et d'Aimé Morot ; la seconde (Kennedy, Mann, Pirie, Guthrie, Lavery, Roche, Paterson), qui a passé six ans à Paris, à l'académie Julian (où Conder a également étudié), où ils ont pour maîtres Gustave Boulanger, Jules Lefebvre, Emmanuel Frémiet, Fernand Cormon et Jean-Léon Gérôme (les œuvres de ce dernier sont connues en Angleterre grâce à son beau-père, Adolphe Goupil, qui possédait une galerie à Londres et assurait la diffusion des estampes de son gendre¹⁶). Nombre d'entre eux sont inspirés par le naturalisme français, par l'œuvre du peintre de plein air Jules Bastien-Lepage – qui, lui-même,

16 Voir *Gérôme & Goupil. Art et entreprise*, cat. expo., Bordeaux, Musée Goupil ; New York, Dahesh Museum of Art ; Pittsburgh, The Frick Art & Historical Center, Paris/Bordeaux, RMN/Musée Goupil, 2000.

a voyagé en Angleterre où il a peint des paysages – et partagent un intérêt pour le post-impressionisme. La plupart d’entre eux ont séjourné à Grez-sur-Loing. Sans s’étendre davantage sur la Newlyn School, il faut souligner qu’une partie des peintres qui ont fait leurs études à l’académie Julian avec Carolus Durand, Jean-Paul Laurens et Léon Bonnat comme professeurs, ont, pour leur part, séjourné à Pont-Aven.

On le voit, qu’il s’agisse des écrivains et/ou des artistes, nous sommes en présence de systèmes de réseaux qui bien souvent s’interpénètrent et dans lesquels l’éditeur et les directeurs peuvent puiser pour nourrir *The Yellow Book*.

378 Comment expliquer cette place quasi privilégiée de la France dans la revue? La francophilie de Lane, de Beardsley et de Harland, essentielle certes, n’est cependant pas un argument suffisant. Il faut tenir compte de la place qu’occupe Paris dans le monde des arts et des lettres à la fin du XIX^e siècle: la capitale française est alors l’un des foyers majeurs du modernisme. Mais là encore, l’argument ne paraît pas suffisant. La France offre un cadre privilégié pour véhiculer un certain nombre d’idées, de thèmes, qui, placés dans le contexte d’une Angleterre victorienne puritaine, auraient eu du mal à passer et auraient choqué un public pudibond. La France apparaît comme la ville de la légèreté, de la frivolité, voire de l’immoralité. *The Times*, dans un article du 27 avril 1894, consacré au premier numéro de *The Yellow Book*, n’hésite pas à parler de « la lubricité française » [« *French lubricity* »]. Cette image de la frivolité parisienne avait été largement véhiculée dès avant la publication de *The Yellow Book* par George Moore, Arthur Symons, Henry James ou Ernest Dowson, et par la suite, par Arnold Bennett ou William Butler Yeats. Le cadre de la Bretagne permet ainsi à Dowson de dérouler une intrigue amoureuse que le lecteur britannique peut admettre sans se scandaliser parce que ce sont là des mœurs françaises.

LA RÉCEPTION DE *THE YELLOW BOOK* EN FRANCE

Reste à savoir comment la revue a été reçue outre-Manche. Le dépouillement d’une vingtaine de revues traditionnelles et d’avant-garde, la lecture des journaux ou de la correspondance d’auteurs français contemporains n’apportent quasiment rien. *The Yellow Book* paraît ignoré. En dehors d’une simple mention dans un article de *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la « Gazette des beaux arts »* du 14 novembre 1896, où il est question de Beardsley, et d’une allusion elliptique dans *Le Livre et l’Image*, signée Un Book-Trotter – qui écrit « *The Yellow Book* est assez mystérieusement décrit comme consacré à la poésie et à la prose!!! Il y aura pourtant une place pour la critique. Mais alors?¹⁷ » –,

17 *Le Livre et l’Image*, n° 16, 10 juin 1894, p. 314.

le seul article consacré à la nouvelle revue est celui de Remy de Gourmont dans le *Mercur de France* d'août 1894, dans la rubrique « Journaux et revues » :

Nouvelle revue anglaise : **The Yellow Book**, an illustrated quarterly, éditée par la maison Elkin Matthews and John Lane. Attrait : presque tous les collaborateurs sont de jeunes écrivains, et c'est également à de jeunes artistes qu'a été demandée l'illustration. Les proses : Hubert Crackanthorpe, Oliver Hobbes, George Moore, George Egerton ; les vers : Arthur Symons, John Davidson, William Watson ; les dessins : Aubrey Beardsley, Laurence Housman, Joseph Pennell, Walter Sickert, etc. On s'étonne de voir parmi les essais presque tous curieux de ces chercheurs d'affligeantes vieilleries de Sir Frederic Leighton, P.R.A. En est-il assez de la R. A., de la *Royal Academy* ! Les vers de M. Symons, *Stella Maris*, sont particulièrement agréables. Ils ont fait scandale, les clergymen se sont indignés. *Toy, not shame*¹⁸ !

Ce silence surprend quand on compare avec le traitement réservé à d'autres revues, en particulier *The Studio* et *The Savoy*.

Au sujet de la première, *L'Art moderne*, écrit à la fin de l'année 1894 : « Bien écrite, bien éditée, d'un artistique aspect dans sa robe vert olive, le "Studio" est sans contredit la plus neuve et la plus originale revue d'art illustrée qu'on puisse signaler [...] nulle autre revue d'art ne lui est comparable, ni en Angleterre ni surtout sur le continent [...] »¹⁹ ; et *La Chronique des arts et de la curiosité*, en mai 1896, « Particulièrement intéressant est le dernier numéro de cette très vivante revue »²⁰. Quant à *The Savoy*, le premier numéro fait l'objet, dans le *Mercur de France* de mars 1896, d'un long article élogieux, sans doute par Henry-D. Davray, dont voici un bref extrait :

Vient de paraître, à Londres, le premier numéro d'une revue trimestrielle, **The Savoy**, dont l'éditeur Léonard Smithers a confié la direction à MM. Arthur Symons et Aubrey Beardsley. Très sympathiquement connus en France, les deux jeunes artistes se sont assuré la collaboration, parmi les « Jeunes » anglais, des meilleurs dessinateurs et des plus personnels et originaux écrivains [...].

Le contenu du premier numéro est très attachant et promet, certes, un fort intéressant recueil.

[...]

18 *Mercur de France*, vol. XI, n° 56, août 1894, p. 390, gras et italique de l'original.

19 Encart publicitaire « *The Yellow Book Advertisements, Recent Press Opinions* », *The Yellow Book*, vol. IV, janvier 1895, p. 13.

20 Ironiquement, c'est *The Yellow Book* qui se fait encore l'écho du succès de *The Studio* outre-Manche. Voir « *The Yellow Book Advertisements* », *The Yellow Book*, vol. X, juillet 1896, p. 1. Cf. *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 22, 30 mai 1896, p. 201.

Très luxueusement édité, *The Savoy* sera un excellent périodique, et un document très complet sur l'effort artistique actuel en Angleterre²¹.

Comment expliquer cette différence de traitement quand on compare la réception de *The Yellow Book* avec celle de *The Studio* et de *The Savoy*, qui ont retenu l'attention de façon répétée, et quand on connaît les réseaux français de certains des contributeurs (que l'on pense à Moore, à Symons) et de Beardsley? Ne faut-il pas voir la conséquence du prix élevé de la revue (5 shillings) alors que *The Savoy* ne coûte que 2 shillings six pence (soit la moitié du prix de *The Yellow Book*), et partant, d'une politique très restreinte d'envois aux revues et aux critiques de la part de l'éditeur?

380

Toujours est-il que l'écho immédiat et plus lointain de *The Yellow Book* en France est resté limité. Dans les premières années du siècle dernier, hormis René Lalou, évoqué en introduction, les références à *The Yellow Book* sont des plus rares. Dans les écrits et les revues critiques de l'un des meilleurs connaisseurs d'alors des revues et de la littérature anglaise, Valery Larbaud, seules quelques mentions concernent cette revue. Elles témoignent cependant de la remarquable connaissance que le critique français a de la revue. Dans la note qu'il publie au sujet de l'ouvrage de J. M. Kennedy *English Literature (1880-1905)*, évoquant quelques poètes et artistes de la revue (Crackanthorpe, Johnson, Symons, Dowson, Beardsley, Whistler), Larbaud écrit : « Pour lui [Kennedy] décadents aussi les poètes et les artistes du groupe du "Yellow Book" ». Et de poursuivre, plus loin : « Il [Kennedy] devra recommencer une étude attentive du "Yellow Book", et refaire, avec plus de précision et de détail, le chapitre des influences françaises »²². Dans un autre article consacré aux « Jeunes poètes et jeunes revues », en parlant de *The Anglo-French Review*, il demande : « N'est-elle pas en effet comme la descendante (avec modifications) à la fois de *The Yellow Book* et du *Mercur de France*²³ ? » Dans un compte rendu de l'ouvrage d'Abel Chevalley, *Le Roman anglais de notre temps*, Larbaud considère la période de *The Yellow Book*, celle de l'écrivain George Moore, comme une « période de transition²⁴ ». Tout cela reste finalement peu et il faut attendre les années 1970 et la redécouverte de Beardsley pour voir *The Yellow Book* susciter un certain intérêt. Un exemplaire de la revue fut ainsi présenté au musée d'Orsay en 2009-2010, lors de l'exposition *Art Nouveau Revival 1900. 1933. 1966. 1974*, dans la section « C'est à la mode ». Il y était précisément fait référence à Beardsley.

21 *Mercur de France*, vol. XVII, n° 75, mars 1896, p. 437-438, gras et italique de l'original.

22 *La Nouvelle Revue française*, n° 46, octobre 1912, p. 714-717, repris dans Valery Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais* [1925], suivi de pages retrouvées, éd. revue et complétée par Béatrice Mousli, Paris, Gallimard, 1998, p. 393-394.

23 *La Nouvelle Revue française*, n° 75, 1^{er} décembre 1919, p. 1108-1113, repris dans *ibid.*, p. 440.

24 *La Revue de France* (Paris, La Renaissance du livre), 1^{er} août 1922, p. 651-662, repris dans *ibid.*, p. 534.

PÈL & PLOMA:
DE REVUE CATALANE SOUS INFLUENCE
À REVUE EUROPÉENNE INFLUENTE ?

Sarah Jammes

Les dernières années du XIX^e siècle et les premières du XX^e représentent pour les revues publiées en Espagne une période prolifique en dépit de la durée éphémère d'un grand nombre d'entre elles¹. Selon les chiffres – qui varient parfois d'une étude à l'autre –, le nombre total de revues publiées en Espagne passe de 1 128 environ en 1887 à 1 347 lors de l'année 1900. Il en va de même en Catalogne où la multiplication des revues illustrées est notamment due au progrès des moyens de reproduction des images et au besoin de renouveau de l'Espagne². Les revues deviennent des outils essentiels de la renaissance espagnole et se présentent comme des traits d'union reliant l'Espagne à la dynamique européenne.

C'est dans ce contexte que la revue illustrée *Pèl & Ploma* voit le jour à Barcelone le 3 juin 1899. Elle est fondée par le peintre et dessinateur catalan Ramon Casas (1866-1932) – propriétaire du périodique qu'il finance – et par un personnage barcelonais aux multiples facettes, Miquel Utrillo (1862-1934), ingénieur de formation, devenu peintre et critique d'art. Ils sont respectivement les directeurs artistique et littéraire de la revue et, lors de sa création, possèdent déjà une expérience certaine dans les milieux de la presse. Selon nombre d'études, cette toute jeune publication, qui parviendra à un total de cent numéros avant de disparaître en décembre 1903, s'inscrit dans le courant catalan éclectique appelé « modernisme ». Ce mouvement littéraire et artistique concentre en lui diverses conceptions esthétiques européennes – le Jugendstil, l'Art Nouveau, et

1 Carlos Serrano, « Les revues littéraires dans l'Espagne fin-de-siècle », dans *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, dir. Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier, Paris, Éditions de l'IMEC, coll. « In octavo », 2002, p. 385 : « Tout au long du XIX^e siècle, [...] les revues se sont multipliées en Espagne, avec plus ou moins de fortune. Toutefois, c'est dans les dernières décennies du siècle et les premières du suivant que le phénomène a pris toute son ampleur [...] »

2 *Ibid.*, p. 395 : « Cette prolifération des revues a correspondu indiscutablement à une demande : l'Espagne s'interrogeait sur son destin, et elle demandait à ses intellectuels et à ses artistes qu'ils lui ouvrent des horizons nouveaux. »

le symbolisme, par exemple – unies par l’objectif de « moderniser » la culture de l’Espagne qui s’ouvre ainsi à l’Europe culturelle fin-de-siècle.

Dans ce chapitre, nous nous proposons d’étudier les stratégies mises en place dans *Pèl & Ploma* pour faire de cette revue catalane périphérique – autrement dit, influencée par le « centre » européen qu’est, à la fin du XIX^e siècle, l’Europe du Nord et plus particulièrement la France, alors foyer international d’innovations esthétiques et revuistiques majeures³ – une publication parvenant à s’imposer dans l’Europe des avant-gardes.

PÈL & PLOMA, UNE REVUE SOUS INFLUENCE EUROPÉENNE

Née d’un métissage d’influences qu’exercent sur elle divers périodiques, *Pèl & Ploma* repose sur la connaissance de la presse étrangère qu’ont Ramon Casas et Miquel Utrillo et sur plusieurs modèles européens.

382

Casas et Utrillo se rendent en Europe dans les années 1880 et 1890, époque clé du contexte de la presse étrangère, qui connaît alors une effervescence extraordinaire. Ramon Casas se rend plusieurs fois à Paris où il passe notamment l’hiver de 1890-1891. Il s’établit au Moulin de la Galette, à Montmartre, aux côtés, entre autres, de Miquel Utrillo. Lors de ce séjour, Casas prend connaissance des différentes revues circulant à Paris. Selon une lettre adressée en 1890 à un membre de sa famille, il passe en revue divers kiosques de la capitale afin de s’inspirer des périodiques en vente et dessiner la couverture d’un périodique catalan, *L’Avenç* [*Le Progrès*, 1881-1893]⁴. Cet élément anecdotique montre bien que, d’une part, le peintre barcelonais est parfaitement au fait des revues publiées en 1890 à Paris, et, de l’autre, qu’il se laisse influencer par les images des périodiques européens. L’influence iconographique des journaux apparaît également dans son travail de peintre, comme l’atteste vers 1891 sa toile *Plein air* – titre originellement en français –, qui représente une jeune femme assise à une table de café, thème alors récurrent dans les périodiques⁵.

3 Paul Aubert, « La France et la Catalogne : une histoire culturelle, 1888-1937 », dans *Paris-Barcelone. De Gaudí à Miró*, cat. expo., Grand Palais, dir. Brigitte Léal et Maria Teresa Ocaña, Paris, RMN, 2001, p. 60 : « La dernière décennie du XIX^e siècle et la première du XX^e furent dominées par le modernisme et le noucentisme qui constituent une étape décisive dans l’évolution de l’art et de la littérature catalans. [...] Cette évolution se fit, en partie, au contact de la culture européenne transmise par la France, lorsque Paris était une capitale européenne [...] »

4 Isabel Coll i Mirabent, *Ramón Casas. Una vida dedicada a l’art. Catàleg raonat de l’obra pictòrica*, Barcelona, El Centaure Groc, 1999, p. 55.

5 *Ibid.*, p. 80, n. 87 : « Dans la revue *Le Courrier français* paraissent diverses compositions qui ont pour thème une femme assise à une table de café. Ces figures inspirèrent Casas pour son œuvre *Plein air*. » Toutes les traductions du catalan de ce chapitre sont de l’auteur.

De son côté, Utrillo vit également une jeunesse sensible à l'Europe et à ses avant-gardes artistiques et littéraires. Entre 1880 et 1883, il réside pour la première fois à Paris, où il poursuit ses études et découvre, dans le même temps, la vie artistique montmartroise en fréquentant divers cabarets comme le tout récent Chat Noir. Après plusieurs voyages dans d'autres pays européens, il retourne à la capitale française entre 1889 et 1895⁶. Il travaille pour des périodiques belges⁷ et tisse des liens avec des personnalités artistiques et littéraires de premier ordre, comme l'artiste peintre Suzanne Valadon et le compositeur et pianiste Erik Satie.

Durant ses séjours à l'étranger, Utrillo a incontestablement connu un grand nombre de revues et de journaux illustrés, comme *Le Chat noir*, étant un assidu du cabaret homonyme. Grâce à une lettre adressée de New York à son ami Santiago Rusiñol en 1894, nous avons la confirmation qu'il lisait régulièrement de nombreux quotidiens français, *Le Figaro*, le *Gil Blas* et *L'Écho*, très certainement *L'Écho de Paris*⁸.

Par ailleurs, nous savons que Ramon Casas et Miquel Utrillo s'imprègnent aussi des revues illustrées européennes à Barcelone même, au cabaret catalan Els Quatre Gats [Les Quatre Chats], à la création duquel ils participent le 12 juin 1897 – le local fermera ses portes en 1903. Els Quatre Gats joue le rôle d'une plateforme où circulent de nombreuses publications européennes célèbres, comme *The Studio*, *Jugend*, ou *Le Rire*⁹, que les habitués de la brasserie peuvent consulter régulièrement.

Ramon Casas et Miquel Utrillo se montrent, en somme, fascinés par l'Europe du Nord au moment de créer *Pèl & Ploma*. Quelles sont alors les publications étrangères qui influent sur ce nouveau périodique barcelonais ?

Dès son premier numéro du 3 juin 1899, *Pèl & Ploma* revendique explicitement le fait qu'elle prend pour modèle des revues artistiques publiées en France, en Angleterre, en Allemagne, ainsi que, d'après nos déductions, en Belgique :

- 6 Ce séjour est marqué par quelques interruptions, notamment lorsque Utrillo se rend aux États-Unis, entre 1893 et 1895.
- 7 Catherine Banlin-Lacroix, *Miquel Utrillo i Morlius, critique d'art*, mémoire de maîtrise, dir. Paul Guinard, université Paris IV-Sorbonne, 1971. L'auteur cite Miquel Utrillo, p. 20 : « Je vivais alors, pour subvenir à mes dépenses, en envoyant des chroniques à "*La Vanguardia*" de Barcelone [...], et, de plus, je collaborais à d'autres journaux, en particulier belges. »
- 8 Lettre annotée dans Vinyet Panyella, *Epistolari del Cau Ferrat, 1889-1930*, prologue de Ramon Planes, Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans, 1981, p. 61 : « Je lis tous les jours [...] le *Figaro*, *Gil Blas*[...] *l'Écho* et d'autres journaux de Paris et je suis autant au courant que si j'étais là-bas [à Paris][...] » [« *Llegeixo cada dia*[...] *lo Figaro*, *Gil Blas*[...] *l'Echo* y *altres diaris de Paris* y *estich tant al tanto com alli*[...] »]
- 9 Élisée Trenc Ballester, *Les Arts graphiques de l'époque moderniste à Barcelone*, thèse de doctorat en études ibériques, dir. Paul Guinard, université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1974, p. 252.

Quand un peintre [...] travaille, il prend son *élan* et produit de manière continue jusqu'à ce qu'il se heurte à un contretemps. *L'obstacle* est habituellement un nouveau travail [...] [lequel] défait toutes les idées que le pinceau traduit, et il en résulte presque toujours un produit dégradé [...]. Donc, avec ce procédé, si inapproprié, l'on obtient la plupart des dessins destinés à être publiés, et cela explique en grande partie la préférence que l'on donne maintenant, des Pyrénées au Sud, aux photographies déguisées [...]. En revanche, ouvrez n'importe quelle belle publication d'Art qui nous vienne de France, d'Angleterre, d'Allemagne, ou d'autres nations moins puissantes, et l'on verra que les principales illustrations consistent dans les reproductions du travail en cours de chaque créateur : croquis, projets, têtes ébauchées, à moitié ébauchées, meubles, tous ces éléments étant de petits fragments de la libre production obtenue en plein *élan* par les ouvriers de l'Art qui se disputent ainsi les lauriers du monde¹⁰.

384

Nous retenons parmi ces modèles : *Le Chat noir* – périodique alors disparu mais à l'influence durable –, les revues artistiques et littéraires d'avant-garde comme *La Plume* et *L'Ermitage*, les illustrés humoristiques parisiens *Le Rire*, *Gil Blas illustré*, et *Le Pèle-mêle*, les revues d'art *L'Art décoratif*, *Revue internationale d'art industriel et de décoration*, et *Art et Décoration*¹¹, les revues illustrées munichoises *Jugend* et *Simplicissimus*¹², la revue berlinoise *Pan*, le mensuel britannique *The Studio*, enfin, le périodique bruxellois *L'Art moderne*.

Une étude des titres et de la typographie permettra de cerner ces similitudes. Le titre catalan *Pèl & Ploma* [*Poil et Plume*] renvoie explicitement, dans un premier temps, à *La Plume*, un titre quasi identique. Dans un deuxième temps, *Pèl & Ploma* s'inspire, d'après nous, de *The Studio* : le « poil » du pinceau et la « plume » de l'écrivain désignent les outils de la création artistique et littéraire, évoquant ainsi le processus créatif à l'instar de *The Studio* qui désigne le lieu de création, « l'atelier ». Enfin, la construction et la sonorité du titre *Pèl & Ploma* rappellent *Le Pèle-mêle* : dans les deux cas, deux termes juxtaposés

10 [Miquel Utrillo], « Presentació », *Pèl & Ploma*, n° 1, 3 juin 1899, p. 2 : « Quan un pintor [...] treballa, agafa l'arrencada i produeix seguit fins que topa amb un destorb. L'obstacle sol ésser un nou treball [...] [que] destarota totes les idees que el pinzell tradueix, i quasi sempre resulta un producte estantíç [sic] [...]. Doncs amb aquest procediment, tan contrari al que convé, s'obtenen la majoria de dibuixos destinats a publicar-se, i això explica en gran part la preferència que ara es dóna, del Pireneu [sic] cap avall, a les fotografies disfregades [sic] [...]. En cambi [sic], obriu qualsevol de les hermoses [sic] publicacions d'Art que ens vénen de França, d'Inglaterra [sic], d'Alemanya o d'altres nacions menys grosses, i es veurà que les principals ilustracions consisteixen en les reproduccions del treball corrent de cada productor: croquis, projectes, testes començades, mig començades, mobles, trocets tots ells de lliure producció obtinguda en plena arrencada pels obrers d'Art que es disputen així els lloers del món. »

11 Sur ces revues, voir la contribution de Fabienne Fravalo, ici même, p. 277-294.

12 Voir également la contribution d'Ursula Koch, ici même, p. 455-485.

et reliés par un signe graphique mettent en avant des consonnes et des syllabes similaires.

Lors de ses deux premières années d'existence, *Pèl & Ploma* – d'abord imprimé et publié par l'établissement typographique innovant L'Avenç, puis par celui de Francisco Seix – mesure 38,2 x 28,2 cm¹³. Ce grand format renvoie à celui de certaines publications françaises comme la revue de Rodolphe Salis, *Le Chat noir* (45 x 31 cm), ou le *Gil Blas illustré* qui paraît au format journal¹⁴. Comme *Le Chat noir*, l'hebdomadaire barcelonais de la première année compte en moyenne quatre pages, un nombre qui augmente lors de la deuxième année, quand *Pèl & Ploma* devient bimensuel comme *La Plume* et comme *Pan*.

Sa présentation (fig. 57) adopte celle des revues humoristiques, telles *Le Pèle-mêle*, *Le Rire*, *Gil Blas illustré*, ou *Simplicissimus* : la partie supérieure de la page de titre comprend le plus souvent une manchette où le titre de la publication apparaît en caractères gras, avec la première lettre de chaque mot en capitale et d'une hauteur identique à celle des capitales du titre du *Rire* (25 mm). Le reste de la page reproduit une image grand format, parfois accompagnée d'une légende et de phrases humoristiques à l'instar des publications françaises.

Les articles de *Pèl & Ploma* paraissent dans les deux pages intérieures disposées – et ce, jusqu'au n° 100 – en deux colonnes, comme dans *Art et Décoration*, *L'Art moderne*, *The Studio*, *L'Art décoratif*, ou encore *La Plume*.

À partir de la troisième année, *Pèl & Ploma* change d'atelier de fabrication et s'imprime chez Josep Thomas, imprimeur, photogaveur et éditeur catalan. La revue subit alors des transformations qui reflètent pour la plupart la volonté d'Utrillo de créer à son tour une publication à l'image des grandes revues d'art européennes par le procédé, entre autres, de l'identification, reconnaissable dans l'adoption de plusieurs traits de qualité. Ses modèles diffèrent de la première période de *Pèl & Ploma*, bien que certaines revues continuent de l'influencer. C'est le cas de *La Plume* de Léon Deschamps, qui a atteint à l'époque trente-deux pages, ce qu'adopte *Pèl & Ploma*. Nous constatons donc aisément que *Pèl & Ploma* se crée et évolue en fonction des modèles de la presse artistique étrangère.

13 Dimensions prises sur *Pèl & Ploma*, n° 5, 1^{er} juillet 1899, p. [1], coll. part.

14 François Solo, Catherine Saint-Martin et Jean-Marie Bertin, *Dico Solo. Plus de 5 000 dessinateurs de presse & 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004, p. 345.

57. Couverture de *Pèl & Ploma*, n° 5, 1^{er} juillet 1899,
numérisation de la Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelone

58. Exemple d'une mise en page, *Pèl & Ploma* (Barcelone), vol. III, n° 85, février 1902,
p. 288, numérisation de la Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelone

Le format de *Pèl & Ploma* diminue dès la troisième année, Utrillo choisissant, comme il l'explique lui-même, les dimensions de « la plupart des revues étrangères », parmi lesquelles il nomme *The Studio*¹⁵. Comme cette dernière, la revue passe à 29 x 20,2 cm¹⁶, un format qui se rapproche aussi de ceux de *L'Art décoratif*¹⁷ et de *Jugend*¹⁸. Jusqu'à son 100^e numéro, *Pèl & Ploma* devient un mensuel, au même titre que *The Studio*, *L'Ermitage*, *L'Art décoratif*, ou encore *Art et Décoration*, opte pour un papier couché, et agrandit les marges autour de ses articles et images. La mise en page de certains des textes de la troisième année (fig. 58) ressemble à celle de *L'Art décoratif*, le mot initial de certaines rubriques débutant par une lettrine suivie de petites capitales. La hauteur de la lettrine dans la revue française est identique à celle de la revue barcelonaise, 80 mm. Enfin, la disposition des textes et des images s'apparente une fois de plus à celles de *The Studio* et de *L'Art décoratif*, une grande partie des articles étant accompagnée de plusieurs images séparées du texte par un encadrement très fin¹⁹.

Les influences des modèles étrangers sur *Pèl & Ploma* se manifestent également au niveau iconographique tout au long de ses quatre années d'existence.

IMAGES ET TEXTES

Dans le tout premier article du n° 1 de *Pèl & Ploma*, Miquel Utrillo fait comprendre au lecteur qu'il rejette le système des revues espagnoles qui illustrent leurs numéros à partir d'images commandées à l'artiste, contraint de se soumettre à l'idée réclamée. Utrillo suit en revanche le modèle des périodiques européens qui reproduisent des œuvres librement réalisées par l'artiste dans son travail créatif²⁰. C'est ainsi qu'un grand nombre des images reproduites dans *Pèl & Ploma* – par les procédés de la chromolithographie, puis de la photogravure

15 [Miquel Utrillo], « El tercer any », *Pèl & Ploma*, n° 76, 15 mai 1901, p. 2 : « la majoria de revistes estrangeres (The Studio, per exemple) ».

16 Pour les numéros 58 et 59 de *The Studio*, les pages intérieures des volumes reliés (1898-1901) mesurent 28,9 x 20,2 cm.

17 28 x 20 cm : dimensions prises sur l'original, *L'Art décoratif. Revue internationale d'art industriel et de décoration* (Paris, 1898-1901).

18 Ursula E. Koch, « *Jugend*, revue artistique, littéraire, politique et satirique. Un monstre sacré de la Belle Époque munichoise », dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, p. 457 : « Le nouvel hebdomadaire munichoise [...] paraissait dans un format très répandu en Allemagne (29,7 x 22,3 cm) ».

19 Élisée Trenc Ballester, *Les Arts graphiques de l'époque moderniste à Barcelone*, op. cit., p. 290 : « dans les deux dernières années, les illustrations sont [...] parfaitement séparées du texte dans leur encadrement rectangulaire, et disposées de façon symétrique et harmonieuse ».

20 Miquel Utrillo, « Presentació », art. cit., p. 2.

59. Couverture de *Jugend*, n° 3, 14 janvier 1899, cliché bibliothèque universitaire de Heidelberg

et de la trichromie²¹ – sont, d'une part, des œuvres antérieures à l'élaboration du numéro où elles paraissent, de l'autre, majoritairement des ébauches et des dessins, à l'instar de ceux reproduits dans *La Plume*, *Le Chat noir*, *L'Ermitage*, *Le Rire*, *Jugend*, ou encore *The Studio*. Ces œuvres partagent parfois une très forte ressemblance thématique et stylistique avec celles reproduites dans les revues européennes, ce qui confirme la circulation des images en Europe et leur adoption par la revue de Miquel Utrillo et de Ramon Casas.

À titre d'exemple, observons en parallèle la première de couverture du n° 5 de *Pèl & Ploma*, paru le 1^{er} juillet 1899 (voir la fig. 57), et le n° 3 de *Jugend* daté du 14 janvier 1899 (fig. 59) : ces deux images donnent à voir, sur un fond neutre, le dessin d'un portrait en buste de deux jeunes femmes, aux caractéristiques semblables, comme l'attestent la position de la tête et les détails de la chevelure. Les deux bustes sont à peine suggérés par quelques lignes essentielles, les visages sont particulièrement travaillés et définis par des contours précis.

390

Le titre *Pèl & Ploma* établit également des liens iconographiques avec quelques-uns de ses modèles, puisque ses instruments de création, le pinceau et la plume, sont représentés aussi bien dans des dessins et vignettes de la revue catalane (fig. 60) que dans des en-têtes de la revue de Léon Deschamps, par exemple. D'autre part, la seconde signification du titre « Poil et Plume », la bête à poils et la bête à plumes, renvoie à la revue *Le Chat noir*. Certaines images du célèbre félin ont très probablement inspiré celles de *Pèl & Ploma* donnant à voir la bête à poils, le chat, tenant dans sa gueule l'animal à plumes, l'oiseau (fig. 61). Cette dernière image peut traduire par l'iconographie l'un des objectifs de *Pèl & Ploma* : traquer, comme le chat, la plume, symbole de la création artistique en cours.

Au fil des années, la revue diversifie ses intérêts artistiques et accorde une place croissante aux arts décoratifs, notamment nationaux. La reproduction de certaines œuvres rappelle celles parues à la même époque notamment dans *Art et Décoration*. La reproduction des objets d'art fabriqués en Catalogne et en Espagne, semblables à ceux reproduits dans les revues étrangères, permet de définir une production nationale qui équivaut à la production européenne : Miquel Utrillo et Ramon Casas aspirent à placer leur pays au cœur de la dynamique artistique du reste de l'Europe.

Par ailleurs, certaines images de *Pèl & Ploma* sont directement issues de publications étrangères : dans un numéro de 1901, une caricature représentant Léon Tolstoï excommunié par l'Église russe a été extraite de *Jugend*, selon une note en bas du dessin²².

21 Élisée Trenc Ballester, *Les Arts graphiques de l'époque moderniste à Barcelone*, op. cit., p. 289.

22 « La caricatura al estranger », *Pèl & Ploma*, n° 75, 1^{er} mai 1901, p. 6 : « (*Jugend*, de *Munic*) ».

60. Reproduction d'un dessin de Ramon Casas faisant office d'en-tête,
Pèl & Ploma, édition castillane, n° 15, 1^{er} janvier 1901, p. 1,
numérisation de la Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelone

61. Vignette anonyme reproduite dans *Pèl & Ploma*, n° 75, 1^{er} mai 1901, p. 1,
numérisation de la Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelone

En prenant pour modèle des périodiques contemporains européens, vecteurs pour certains d'une régénération esthétique et intellectuelle, *Pèl & Ploma* importe en Catalogne et dans le reste du pays, par le biais de ces ressemblances, les idées nouvelles diffusées par ces périodiques. Publier dans *Pèl & Ploma* des esquisses ou des œuvres issues de la libre production des artistes contribue, d'une part, à la mise en place d'un changement décisif de la conception de l'illustration dans l'art catalan. Nombre d'images parues dans la revue ne sont plus dépendantes du texte mais des œuvres qui se suffisent à elles-mêmes, à l'égal de la partie textuelle publiée. D'autre part, *Pèl & Ploma* contribue, avec d'autres publications illustrées catalanes, à annuler la hiérarchie traditionnelle entre les arts graphiques et les beaux-arts, ainsi qu'à asseoir le statut artistique du dessin, que les directeurs considèrent comme un art à part entière. En effet, Casas, selon certains chercheurs, a été le premier artiste en Catalogne à envisager ses dessins comme des compositions abouties²³. Il est ainsi indéniable que l'évolution de certaines conceptions esthétiques en Catalogne est en grande partie due aux revues catalanes, dont *Pèl & Ploma*, conçues à partir de modèles européens innovants. En outre, la rédaction du périodique barcelonais, en n'imposant aucune commande à ses collaborateurs, revendique un art libéré de toute contrainte et uniquement soumis aux idées de l'artiste. *Pèl & Ploma* refuse, en effet, d'être l'organe d'une école artistique. La revue défend vigoureusement son indépendance esthétique, au même titre que *La Plume*, qui rejette tout parti pris²⁴, ou le périodique antidogmatique bruxellois *L'Art moderne*²⁵. Comme dans ces revues d'avant-garde, ou encore comme dans *L'Ermitage*, le critère essentiel qui réunit l'ensemble des divers noms dans *Pèl & Ploma* est l'aspiration à la nouveauté et à l'inédit²⁶. Observons ce qu'il est de la partie textuelle.

Tout comme les nouvelles revues illustrées européennes, *Pèl & Ploma* fait paraître des productions littéraires diverses, parfois inédites, tout au long de ses quatre années d'existence – poésies, récits courts, pièces de théâtre, etc. À plusieurs reprises, elle reprend ou traduit en catalan des textes issus de revues

23 Isabel Coll i Mirabent, *Ramón Casas. Una vida dedicada a l'art*, op. cit., p. 118.

24 Léon Deschamps, « Postface à l'année 1892 de "La Plume" », *La Plume*, n° 88, 15 décembre 1892, p. 535 : « [M]e consacrer plus entièrement [...] à l'organisation définitive de nos forces mises au secours de ceux de ma génération – sans parti-pris ni distinction d'école ».

25 « Notre programme », *L'Art moderne*, 1^{re} année, n° 1, 6 mars 1881, p. 2 : « Nous avouons ingénument que nous commençons aujourd'hui ce journal sans aucun parti pris d'école, sans préoccupation aucune de règle, de code ou de symbole. »

26 La Rédaction, « Chronique. À nos lecteurs », *L'Ermitage*, 2^e année, n° 1, janvier 1891, p. 59 : « franchement moderniste, il [*L'Ermitage*] sera de cœur avec tous ceux qui font effort vers le nouveau, vers l'original, [...] avec les stylistes qui visent à infuser à la langue l'antique sève médiévale et renaissante, [...] avec les peintres, les sculpteurs et les musiciens qui partent à la découverte des terres d'art encore inconnues ».

étrangères, qui circulent ainsi entre l'Europe et la Catalogne. Par exemple, *Pèl & Ploma* publie la traduction catalane de la conférence d'André Gide « De l'influence en littérature »²⁷, parue dans *L'Ermitage*²⁸, où Gide prend position en faveur des bénéfiques des influences.

Les revues étrangères circulent par ailleurs en Catalogne. La rédaction de *Pèl & Ploma* reçoit régulièrement de nombreux titres, notamment français²⁹, allemands³⁰, anglais³¹, belges³², italiens³³, suisses³⁴, portugais³⁵, tchèques³⁶, sud-africains³⁷ et latino-américains³⁸. Certains numéros de *Pèl & Ploma* font aussi la publicité de périodiques français comme *L'Humanité nouvelle*³⁹.

En quatre ans, *Pèl & Ploma* publie ainsi plusieurs artistes et écrivains originaires de divers pays d'Europe, en plus de l'Espagne. Outre les Français – retenons la traduction catalane d'une poésie d'Hugues Rebelle⁴⁰ et du conte « La Caution » d'Anatole France⁴¹ – et les Allemands – *Pèl & Ploma* traduit par exemple un fragment de *La Cloche engloutie* de Gerhart Hauptmann –, on y trouve des Hollandais, des Anglais, des Belges, des Italiens, des Suédois et des Suisses. Relevons, parmi les collaborateurs étrangers de la revue, l'Allemand Hans Bethge, les Français Gabriel Mourey, Vincent d'Indy, Touny-Lérys, Georges Desdevises du Désert, Antonin Mercié, Charles Maurin, Henri Lerolle, ou encore le Suédois Anders Zorn. La publication de Miquel Utrillo accueille donc dans ses pages des personnalités étrangères, qui relie directement la revue aux milieux intellectuels et artistiques européens, notamment parisiens, et devient un espace de dialogue et d'échanges entre des artistes catalans et étrangers.

- 27 André Gide, « De l'influencia en literatura. Conferencia feta a la "Libre Esthétique" de Bruxelles », *Pèl & Ploma*, n° 58, 15 août 1900, p. 9 : « (Traduit de L'Ermitage de Paris) ».
- 28 André Gide, « De l'influence en littérature. Conférence faite à la Libre Esthétique », *L'Ermitage*, 11^e année, n° 5, mai 1900, p. 325-347.
- 29 Parmi les titres français reçus par la rédaction de *Pèl & Ploma*, relevons *L'Âme latine* (Toulouse), *Gallia* (Toulouse/Gaillac), *La Clavellina* (Perpignan), *L'Art décoratif* (Paris), *L'Ermitage* (Paris), *L'Hémicycle* (Lille/Paris), *Mercur de France* (Paris), *L'Assiette au beurre* (Paris), *La Pensée* (Belfort/Paris) et *La Plume* (Paris).
- 30 Parmi les titres allemands reçus par *Pèl & Ploma*, citons *Jugend* (München) et *Revue franco-allemande / Deutsch-französische Rundschau* (Berlin/Goslar/Leipzig/Paris).
- 31 Parmi les titres anglais, relevons *The Studio* (London/Paris).
- 32 Parmi les titres belges, notons *L'Action humaine* (Bruxelles).
- 33 Parmi les titres italiens, mentionnons la *Revue franco-italienne et du monde latin* (Napoli).
- 34 Parmi les titres suisses : *Schweizer Frauen Zeitung* (St. Gall).
- 35 Parmi les titres publiés au Portugal : *Gazeta illustrada* (Coimbra).
- 36 Parmi les titres tchèques reçus par *Pèl & Ploma* : *Novy kult [Culte nouveau]* (Praha).
- 37 *South African Illustrated Magazine* (Cape Town).
- 38 Parmi les titres publiés en Amérique latine reçus par *Pèl & Ploma* : *Revista Moderna* (Mexico).
- 39 *Pèl & Ploma*, n° 50-52, 26 mai 1900, p. 7.
- 40 Hugues Rebelle, « La Musa de Montmartre » (traduction de E. M., certainement Eduard Marquina), *Pèl & Ploma*, n° 66, 15 décembre 1900, p. 8.
- 41 « La Fiansa per Anatole France », *Pèl & Ploma*, n° 95, juillet 1903, p. 198-203 (traduit par Santiago Folch).

Parallèlement, Miquel Utrillo met en place plusieurs systèmes permettant de diffuser sa revue en Europe et de faire connaître son cercle d'artistes. Ce sont ces stratégies que nous nous proposons d'observer en nous concentrant tout particulièrement sur la présence de la revue dans la capitale française.

MOYENS DE DIFFUSION VERS LE CENTRE EUROPÉEN

Pèl & Ploma parvient à circuler dans divers pays européens où s'élaborent les avant-gardes des années 1900, grâce, notamment, à certains de ses lieux de vente et d'abonnement, aux réseaux de relations de ses fondateurs et collaborateurs, à ses offres de primes artistiques, à son édition castillane, ainsi qu'à sa présence dans la presse étrangère.

394

Les points d'abonnement à *Pèl & Ploma* varient pendant ses quatre années d'existence. Ils se situent notamment à Londres, à Bruxelles et, du premier au dernier numéro, à Paris. Les lieux de vente du numéro à l'unité sont aussi multiples, favorisant ainsi une large diffusion de la publication d'Utrillo et de Casas.

À Paris, l'abonnement se fait presque exclusivement à la librairie Edmond Sagot, éditeur spécialisé dans le domaine artistique. La correspondance entre Sagot et la rédaction de *Pèl & Ploma* permet de comptabiliser le nombre d'abonnements à la revue barcelonaise souscrits auprès de Sagot (chiffres appelés à évoluer au fil des recherches) : lors des première et deuxième années, il semblerait qu'il y ait eu un minimum de 16 abonnements, lors de la troisième, entre 20 et 30 abonnés, lors de la quatrième, au moins 30 abonnements, en plus des ventes au numéro. À la fin de la première année, selon Utrillo, les abonnés étrangers étaient plus nombreux que ceux résidant en Espagne⁴².

Pendant les réseaux de relations des fondateurs et ceux des collaborateurs de *Pèl & Ploma* ne sont pas en reste. Le réseau personnel et international de Miquel Utrillo et de Ramon Casas est propice à la diffusion de la revue, envoyée à quelques-uns de leurs contacts étrangers. Par exemple, lorsqu'il se rend à Paris, Casas apporte des numéros au peintre bordelais Maurice Lobre (1862-1951), un de ses amis⁴³. Les amis et collaborateurs de *Pèl & Ploma* résidant à l'étranger sont tout autant des intermédiaires favorables à sa diffusion. C'est sans doute le cas, selon notre hypothèse, du peintre décorateur barcelonais Josep Maria Sert (1876-1945), dont les spécialistes soulignent le rôle

42 [Miquel Utrillo], « Petit balanç del nostre any », *Pèl & Ploma*, n° 50-52, 26 mai 1900, p. 6.

43 Lettre de Ramon Casas à Miquel Utrillo, Paris, 3 avril 1900, dans Isabel Coll i Mirabent, *Ramon Casas, 1866-1932. Una vida dedicada al arte. Catálogo razonado*, Murcia, De la Cierva, 2002, p. 472 : « Samedi je suis allé chez Lobre et il dit que *Pèl & Ploma* lui plaît autant » / « *El disapte vareig anar a can Lobre y diu que li agrada tan el Pèl & Ploma* ».

d'intermédiaire⁴⁴. Sert, installé à Paris dès 1899, crée sans tarder un ample réseau de relations internationales et intègre plusieurs groupes artistiques au cœur desquels, selon nous, il peut facilement diffuser le périodique barcelonais auquel il collabore à la même période⁴⁵. Ramon Casas lui rend également visite à Paris à la même époque⁴⁶.

En outre, conscients de la réputation de Casas en Espagne et à l'étranger, les fondateurs cherchent à diffuser et à implanter *Pèl & Ploma* en offrant à tous les abonnés des primes artistiques : lors de la troisième année, un dessin original de Ramon Casas est ainsi offert, un cadeau d'une grande valeur qui rend la revue d'autant plus attrayante⁴⁷. Enfin, tout comme les jeunes revues avant-gardistes françaises de la période, *La Plume* par exemple, la publication catalane organise à Barcelone des expositions, dont celle du tout jeune artiste Pablo Ruiz Picasso aux côtés de Casas (1901). Ces manifestations ont un caractère promotionnel. La revue est mise en évidence et plusieurs de ses dessins sont exposés.

Notons enfin que *Pèl & Ploma* parvient à développer des relations avec les revues parisiennes grâce aux échanges de numéros avec certaines d'entre elles⁴⁸.

La variété des idiomes utilisés n'est pas non plus un mince moyen de diffusion. La rédaction diffuse à l'étranger l'activité intellectuelle et artistique catalane à travers des articles écrits dans deux langues à grande diffusion, le castillan et le français, qui permettent d'intégrer la revue au sein d'un lectorat étranger. Des portraits d'artistes catalans sont ainsi rédigés en langue française dans le but explicite de les faire connaître des revues et des lecteurs non catalans, comme l'explique Miquel Utrillo en français – une langue qu'il manie remarquablement suite à ses multiples séjours en France – au début de sa présentation du sculpteur barcelonais Josep Llimona (1864-1934)⁴⁹.

- 44 Susana Gállego Cuesta et Pilar Sáez Lacave, « Les cercles de Sert », dans *José Maria Sert, 1874-1945. Le Titan à l'œuvre*, cat. expo., Petit Palais, Paris, Paris-Musées, 2012, p. 55 : « Sert joue souvent le rôle d'intermédiaire entre ses nombreuses relations pour favoriser la réalisation de projets, trouver des financements, résoudre des problèmes ».
- 45 Pilar Sáez Lacave, « L'œuvre d'un Titan », dans *José Maria Sert, 1874-1945. Le Titan à l'œuvre*, op. cit., p. 21 : « En janvier 1899 [...], Sert s'installe à Paris. [...] Il est rapidement introduit dans les cercles du symbolisme parisien ».
- 46 Lettre de Ramon Casas à Miquel Utrillo, Paris, 21 février 1899, dans Isabel Coll i Mirabent, *Ramon Casas, 1866-1932. Una vida dedicada al arte*, op. cit., p. 472 : « Je suis aussi allé voir Sert » [« A en Sert vaig també anar-lo a veure »].
- 47 « Pèl & Ploma periòdic mensual am dibuixos », *Pèl & Ploma*, n° 80, septembre 1901, sommaire.
- 48 Lettre de Utrillo à Edmond Sagot reçue le 29 Septembre 1899 : « Les meilleures revues de Paris échangent avec plaisir leurs luxueuses brochures avec notre humble *Pèl & Ploma* ».
- 49 [Miquel Utrillo], « Joseph Llimona sculpteur », *Pèl & Ploma*, n° 42, 17 mars 1900, p. 3 : « Nous commençons aujourd'hui une série de petites notes en français, destinées à faire connaître à nos abonnés et lecteurs étrangers ainsi qu'à nos amis des revues les personnalités artistiques ou littéraires, dont nous publions les portraits dessinés par R. Casas ».

Par ailleurs, une édition castillane de la revue *Pèl & Ploma* paraît dès sa deuxième année afin de multiplier le nombre de lecteurs et d'étendre son influence⁵⁰. À l'exception de frises ou de vignettes décoratives, parfois différentes d'une édition à l'autre, toutes les images publiées dans le bimensuel castillan se retrouvent, avec quelques variantes de disposition, dans l'édition catalane parue le même jour. Il n'en va pas de même pour la partie textuelle. Celle-ci compte un total de dix-sept auteurs, dont certains participent aux deux versions, comme Utrillo. Le contenu de l'édition castillane est très souvent différent de celui de l'édition originale paraissant à la même période, tout comme les noms des collaborateurs. Miquel Utrillo dit adapter la tonalité des textes au lectorat de chaque version : l'édition catalane garde un ton complice car elle s'adresse essentiellement aux amis du groupe de *Pèl & Ploma*, alors que, dans l'édition castillane qui s'adresse à un lectorat plus ample, le ton est plus officiel⁵¹. Celle-ci publie également des articles extraits de revues étrangères, par exemple de *L'Âme latine*⁵², et traduit des textes d'auteurs français comme Paul Verlaine.

Cependant, en grande partie à cause du manque de lecteurs et de la difficulté à s'implanter dans le reste de l'Espagne, l'édition castillane se voit contrainte de disparaître dès le quinzième numéro.

Terminons en mentionnant brièvement quelques titres européens qui nomment dans leurs colonnes *Pèl & Ploma*, ce qui confirme la présence du jeune périodique barcelonais dans les réseaux de la presse européenne.

Le numéro du 22 août 1903 de *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la « Gazette des beaux-arts »* (1861-1922) fait une synthèse des fascicules de *Pèl & Ploma* parus entre mars et juin 1903⁵³. Le périodique d'Utrillo et de Casas parvient aussi à se faire remarquer dans plusieurs revues d'avant-garde parisiennes comme le *Mercur de France*, qui y fait allusion, d'après nos recherches, dès l'année 1900. Dans la *Revue franco-allemande* (1899-1901), Siméon Glaire commente le n° 79 d'août 1901 de *Pèl & Ploma*. Enfin, la revue catalane est aussi présente dans l'un des numéros de 1900 de *L'Art moderne* : « Signalons parmi les périodiques nouveaux une jolie revue

50 Miquel Utrillo, « Presentación », *Pèl & Ploma*, édition castillane, n° 1, 1^{er} juin 1900, p. 4 : « [N]ous lancer dans la conquête pacifique de nouveaux amateurs, que nous trouverons probablement par milliers en Espagne et en Amérique latine » [« [L]anzarnos á la pacífica conquista de otros aficionados, que probablemente encontraremos á millares en España y en la América latina »].

51 Miquel Utrillo, « "Pèl & Ploma" ja té un any », art. cit., p. 2.

52 J. M. Dreuilhe, « Moratín, el Molière español (1760-1828) », *Pèl & Ploma*, édition castillane, n° 3, 1^{er} juillet 1900, p. 9. À la fin de l'article figure cette mention entre parenthèses : « (De *L'âme Latine*) ».

53 « Revue des revues », *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la « Gazette des beaux-arts »*, n° 28, 22 août 1903, p. 238.

catalane hebdomadaire illustrée, *Pel e Ploma*, dirigée par A. [sic] Utrillo [sic], dessins de MM. Casas, Rusiñol, etc. Barcelone [...]. *Pel e Ploma* combat vaillamment à l'avant-garde⁵⁴ ».

Ainsi, *Pèl & Ploma* parvient à s'intégrer dans les milieux littéraires, artistiques et journalistiques de certaines capitales européennes. Preuve en est, par ailleurs, la demande introduite par *L'Art décoratif* auprès d'Utrillo et de Casas de réaliser une publicité pour cette revue française⁵⁵. Élaborée par Casas, la publicité paraît bel et bien dans les pages de *Pèl & Ploma*⁵⁶.

BIBLIOGRAPHIE

- BANLIN-LACROIX Catherine, *Miquel Utrillo i Morlius, critique d'art*, mémoire de maîtrise, dir. Paul Guinard, université Paris IV-Sorbonne, 1971.
- CADENA Josep Maria, « Les revistes d'art a Catalunya », *Serra d'or*, n° 141, juin 1971, p. 27-30.
- COLL I MIRABENT Isabel, *Ramón Casas. Una vida dedicada a l'art. Catàleg raonat de l'obra pictòrica*, Barcelona, El Centaure Groc, 1999.
- , *Ramon Casas, 1866-1932. Una vida dedicada al arte. Catálogo razonado*, Murcia, De la Cierva, 2002 [éd. castillane augmentée].
- DIDIER Bénédicte, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889)*. « *Panurge* », « *Le Chat noir* », « *La Vogue* », « *Le Décadent* », « *La Plume* », Paris, L'Harmattan, 2009.
- JAMMES Sarah, *Miquel Utrillo et « Pèl & Ploma » : ou comment participer à la renaissance des arts catalans et internationaux (1899-1903)*, thèse de doctorat en espagnol, dir. Marie-Linda Ortega, université Toulouse 2-Jean Jaurès, 2014.
- José Maria Sert, 1874-1945. *Le Titan à l'œuvre*, cat. expo., Petit Palais, dir. Susana Gállego Cuesta et Pilar Sáez Lacave, Paris, Paris-Musées, 2012.
- KOCH Ursula E., « *Jugend*, revue artistique, littéraire, politique et satirique. Un monstre sacré de la Belle Époque munichoise », dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, p. 453-477.
- 1900 en España, dir. Serge Salaün et Carlos Serrano, trad. María Concepción Martín Montero, Madrid, Espasa-Calpe, coll. « Espasa Universidad », 1991.

54 « Petite chronique », *L'Art moderne*, 20^e année, n° 18, 6 mai 1900, p. 147.

55 Miquel Utrillo, *Pèl & Ploma*, n° 22, 28 octobre 1899, p. 4 : « *el capet va esser publicat en l'anunci que ns va encarregar l'Art décoratif, de París* » [« [L]a petite tête fut publiée dans l'annonce dont nous chargea l'Art décoratif, de Paris »].

56 La publicité dessinée par Ramon Casas pour *L'Art décoratif* paraît dans *Pèl & Ploma*, n° 20, 14 octobre 1899, p. [2]; n° 22, 28 octobre 1899, p. 4 ; n° 30, 23 décembre 1899, p. [4] ; n° 36, 3 février 1900, p. 11 ; n° 55, 1^{er} juillet 1900, p. 11, et n° 56, 15 juillet 1900, p. 2.

- Miquel Utrillo i les arts*, cat. expo., Miramar de Sitges, dir. Vinyet Panyella, Sitges, Ajuntament de Sitges, 2009.
- PANYELLA Vinyet, *Epistolari del Cau Ferrat, 1889-1930*, prologue de Ramon Planes, Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans, 1981.
- Paris-Barcelone. De Gaudí à Miró*, cat. expo., dir. Brigitte Léal et Maria Teresa Ocaña, Paris, RMN, 2001.
- PLA I ARXÉ Ramón, « Les revistes artístiques i literàries del modernisme », dans *El temps del modernisme. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1979/80*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1985, p. 87-101.
- SÁNCHEZ VÍGIL Juan Miguel, *Revistas ilustradas en España. Del romanticismo a la guerra civil*, Gijón, Trea, 2008.
- SERRANO Carlos, « Les revues littéraires dans l'Espagne fin-de-siècle », dans *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, dir. Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier, Paris, Éditions de l'IMEC, coll. « In octavo », 2002, p. 385-396.
- SOLO François, SAINT-MARTIN Catherine et BERTIN Jean-Marie, *Dico Solo. Plus de 5 000 dessinateurs de presse & 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004.
- TORRENT Joan et TASIS Rafael, *Història de la premsa catalana*, Barcelona, Bruguera, 1966.
- TRENC BALLESTER, Élisée, *Les Arts graphiques de l'époque moderniste à Barcelone*, thèse de doctorat en études ibériques, dir. Paul Guinard, université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1974; *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*, Barcelona, Gremio de Industrias Gráficas de Barcelona, 1977.

LA VIE DES LETTRES EN RÉSEAU :
LA REVUE *VERS ET PROSE* COMME MÉDIA ET COMMUNAUTÉ

Claire Popineau

L'année 1905 voit naître, parmi tant d'autres revues, et en même temps que *Vers et Prose*¹, *La Revue immoraliste*, *Les Lettres modernes*, *Les Gerbes*. Si ces trois dernières n'apparaissent que pour disparaître², *Vers et Prose* publiera, trimestriellement, trente-six volumes de 1905 à 1914. Ces quatre revues font pourtant intervenir des collaborateurs communs, notamment André Salmon, Henry Delormel, Guillaume Apollinaire, Eugène Morel, Louis Mandin, Saint-Georges de Bouhéliér. Par sa relative longévité³, *Vers et Prose* apparaît d'emblée comme un espace en mesure de rassembler les auteurs et les expérimentations artistiques de ce début de xx^e siècle. La revue s'envisage rapidement comme une œuvre à part entière et un objet précieux à collectionner⁴, écho à sa conception de l'art comme activité et production nobles. « Défense et illustration de la haute littérature et du lyrisme en prose et en poésie », telle est la devise de la revue, inscrite en couverture. L'épigraphe du volume 1 affirme en outre que

Vers et Prose entreprend de réunir à nouveau le groupe héroïque des poètes et écrivains de prose qui rénoverent la forme et le fond des lettres françaises [...]. Ainsi se continuera le glorieux mouvement qui prend ses origines aux premiers jours du Symbolisme, ainsi pourra être réalisée l'œuvre littéraire la plus significative et la plus noble et tel sera l'unique effort de *Vers et Prose*⁵.

Vers et Prose veut réunir : réunir par la publication, dans l'espace textuel de la revue, mais également inciter à la réunion de la vie réelle, renouveler la sociabilité artistique et intellectuelle, prolonger le textuel par une vie culturelle. Pourtant, il ne s'agit pas pour Paul Fort de recréer un mouvement

- 1 *Vers et Prose* (VP), dir. Paul Fort, mars 1905-mars 1914, impression sur simili-Hollande avec des impressions de luxe sur Hollande et papier impérial du Japon.
- 2 Numéro unique pour *La Revue immoraliste* et *Les Lettres modernes*, une année de publication pour *Les Gerbes* (1905-1906),
- 3 La première guerre mondiale interrompt cette publication, alors que le volume XXXVI annonçait déjà une partie des textes du volume XXXVII.
- 4 Voir les éditions de luxe à tirage limité. La stratégie est à la fois commerciale et identitaire.
- 5 VP, vol. I, mars-mai 1905.

littéraire. Octave Béliard dit de lui : « Et voilà pourquoi Paul Fort est prince des poètes français, bien qu'il ne veuille être chef d'aucune école, hormis la buissonnière⁶. » La notion de réseau⁷ semble alors permettre d'approcher les phénomènes textuels, et plus généralement les phénomènes de publication, à l'œuvre dans *Vers et Prose*, espace pour la création mais également espace de communication. Nous verrons comment la revue est un lieu de convergence de la vie artistique et comment, par cet effet de rassemblement, elle peut amplifier la vie réelle : le réseau existe en dehors d'elle et elle en est la médiatrice. La revue elle-même construit, par ses choix de publication, un réseau d'abord textuel, qui peut ensuite être relayé dans la vie réelle : elle devient aussi instigatrice. La revue est donc un espace ouvert et se constitue en dialogue avec le réel. Il s'agira d'abord de présenter la manière dont l'actualité littéraire s'inscrit au cœur des publications, et comment la revue se propose en relais de la vie réelle des artistes, instaurant dès lors un balancement entre vie textuelle et vie réelle. Nous nous arrêterons ensuite sur les réseaux ainsi constitués dans la perspective de la construction d'un effet de communauté – englobant textuel et réel – par le biais de l'espace textuel de la revue.

LA VIE DES LETTRES EN RÉSEAU

Intéressons-nous à la représentation de la vie artistique dans *Vers et Prose* et à l'articulation entre la mise en avant d'un réseau existant en dehors de la revue et la construction d'un réseau par la revue.

Sur le plan de la vie artistique au sens strict, la revue propose tout d'abord une rubrique, dont le nom évoluera au fur et à mesure des numéros, renvoyant tout spécialement à l'actualité littéraire : la rubrique « Notes », encore désignée par « Critiques et Notes ». Cette rubrique est sur un plan éditorial diversement intégrée à la revue : en corps de revue ou sur feuillets adjoints. Les textes n'y sont pas toujours signés mais émanent le plus souvent des secrétaires de rédaction.

Cette rubrique endosse plusieurs fonctions. Elle a d'abord pour rôle d'explicitier les choix de publication de *Vers et Prose*, en particulier eu égard à la parution concomitante du texte concerné en dehors de la revue. Ainsi au volume VI, la note sur les pages d'Henri de Régnier et les dessins de Maxime Dethomas fait l'éloge de l'ouvrage entier, *Esquisses vénitienes*, et l'annonce de sa publication⁸. De même, mention est faite de la publication en un volume

6 Octave Béliard, « À propos d'une élection et d'un livre récent », *VP*, vol. XXXI, octobre-décembre 1912, p. 153.

7 Voir notamment Francis Mus, « Comment interpréter une revue ? Quelques pistes de lecture », *COntEXTES*, n° 4, 2008, <http://contextes.revues.org/3833>.

8 « Notes », *VP*, vol. VI, juin-août 1906, p. 166.

de *Où nous en sommes* de Robert de Souza, qui avait été publié par *Vers et Prose* sur plusieurs numéros. La partie « Notes » peut également servir à légitimer la publication d'un texte en corps de revue en précisant que l'auteur vient de recevoir une décoration ou encore que l'auteur publié est reconnu à l'étranger.

Apporter des éléments biographiques ou bibliographiques sur certains auteurs, en particulier les auteurs étrangers ou qui ne sont pas contemporains, correspond à une autre des fonctions de cette rubrique. Se trouve par exemple publiée au volume II une courte biographie d'Omar Khayyam⁹, le volume III propose de même quelques détails sur Jaroslav Verchlisky¹⁰, l'un et l'autre publiés en corps de revue¹¹. La partie « Critiques et Notes » est également le lieu des annonces et des brèves. Il peut alors s'agir de rapides commentaires sur de nouvelles parutions¹², de comptes rendus de spectacle ou d'exposition¹³, de la réponse à la critique d'un journaliste, ou encore de l'annonce des prochaines publications dans *Vers et Prose*¹⁴.

Outre la rubrique « Critiques et Notes », un certain nombre de textes du corps de revue sont consacrés à l'actualité artistique. On y trouve encore des comptes rendus de spectacle ou d'exposition, mais cette fois nécessairement signés¹⁵. Ces textes restent cependant de nombre limité. En revanche, les textes de recension et de critique, portant sur une nouvelle parution ou sur l'œuvre d'un auteur en raison par exemple d'une nouvelle publication, de son décès ou encore d'une commémoration, sont beaucoup plus nombreux¹⁶.

Enfin, l'actualité artistique s'exprime dans la revue en ce que cette dernière publie des textes entiers ou des extraits de textes juste parus ou à paraître. La revue insiste d'ailleurs sur cette dimension en la mentionnant sous différentes tournures : « à paraître¹⁷ », « sous presse¹⁸ », « tout juste paru »,

9 « Notes. Les rubaiyat de Omar Khayyam », *VP*, vol. II, juin-août 1905, p. 213.

10 « Notes. Jaroslav Verchlisky », *VP*, vol. III, septembre-novembre 1905, p. 167.

11 Voir également « Notes. Charles Cros », *VP*, vol. XI, septembre-novembre 1907, p. 5.

12 « Notes », *VP*, vol. X, juin-août 1907, p. 2.

13 « Notes. L'*Iphigénie* de Jean Moréas en Belgique », *VP*, vol. XII, décembre 1907-janvier-février 1908, p. 6 ; Julien Ochsé, « Notes. La nuit de Saint-Wandrille », *VP*, vol. XVIII, juillet-septembre 1908, p. 3 ; Alexandre Mercereau, « Critiques et notes. Exposition de l'art contemporain », *VP*, vol. XXVII, octobre-décembre 1911, p. 139.

14 « Notes. Les poèmes, par Albert Mockel », *VP*, vol. III, septembre-novembre 1905, p. 166.

15 Iwan Gilkin, « *Macbeth* à Saint-Wandrille », *VP*, vol. XIX, octobre-décembre 1909, p. 57 : compte rendu de la représentation du 28 août 1909 ; Régis Gignoux, « À propos de quelques tableaux, aquarelles, dessins de Francis Jourdain », *VP*, vol. XV, septembre-novembre 1908, p. 119.

16 On comptabilise ainsi plus de 250 textes de cette sorte.

17 Tancrède de Visan, « Lettre à l'élue », *VP*, vol. X, juin-août 1907, p. 60.

18 Tancrède de Visan, « Vivre la nature », *VP*, vol. XXXVI, janvier-mars 1914, p. 38.

« prochain livre »¹⁹. On dénombre ainsi plus de 40 mentions explicites de ce type. Ces mentions adjointes aux titres pourront se trouver relayées par un commentaire sur l'ouvrage tout juste paru dans la partie « Critiques et Notes ». Une autre mention, celle de la date d'écriture du texte, joue aussi à faire du texte publié dans *Vers et Prose* un texte d'actualité, insistant en outre sur la vie de l'auteur et le processus de création.

Se trouvent également mis en avant la nouveauté, l'inédit, la rareté, l'exclusivité. Le terme *inédit* est ainsi employé une trentaine de fois, en surtitre, en chapeau²⁰, en note²¹ ou en fin de texte²². *Vers et Prose* insiste de cette manière sur le caractère exclusif et inédit quand le livre n'a pas encore paru, et sur la rareté quand le livre vient de paraître. Quand le texte est plus ancien, la revue peut insister sur la dimension spécifique de la version proposée ou encore l'aspect introuvable de l'œuvre. La rubrique « Pages » est tout particulièrement consacrée à la publication d'inédits ou de textes rares d'un auteur connu²³. À cela s'ajoutent, en termes d'actualité, tous les textes d'auteurs contemporains fournissant des textes originaux, qui ne viennent pas de paraître et dont la publication prochaine n'est pas prévue non plus.

402

L'actualité littéraire consiste également à relayer la vie des lettres et des arts, entendue comme l'actualité des autres revues, des libraires et éditeurs. Se construit ainsi un réseau d'abord commercial entre les publications. *Vers et Prose* met en effet en place un système de promotion et de publicité dans des pages dédiées qui ne se différencient pas toujours des pages de la rubrique « Critiques et Notes ». On peut même observer que « Lire », sous-rubrique d'abord de la partie « Notes », passe ensuite dans les pages de publicités et d'annonces²⁴. À cette dimension clairement commerciale – les encarts publicitaires sont payants – s'ajoute une dynamique plus ambivalente. *Vers et Prose* donne en

19 Paul Adam, « Irène et Jean », *VP*, vol. II, juin-août 1905, p. 47 ; Alfred Jarry, « Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, suivi de spéculations », *VP*, vol. XXIII, octobre-décembre 1910, p. 69 ; Laurent Tailhade, « Morgat », *VP*, vol. XXVIII, janvier-mars 1912, p. 57.

20 Jehan Rictus, « Fil-de-fer, monographie d'un gamin de Paris », *VP*, vol. VIII, décembre 1906-janvier-février 1907, p. 109 ; Stéphane Mallarmé, « Avant-dire », *VP*, vol. XIX, octobre-décembre 1909, p. 5.

21 Maurice Barrès, « Le départ », *VP*, vol. V, janvier-mars 1911, p. 24 ; Charles Cros, « Poèmes inédits de Charles Cros », *VP*, vol. XI, septembre-novembre 1907, p. 79.

22 André Rouveyre, « Dessins inédits de Rouveyre », *VP*, vol. XIV, juin-août 1908, p. 81 ; André Rouveyre, « Dessins inédits de Rouveyre », *VP*, vol. XV, septembre-novembre 1908, p. 85 ; Paul Verlaine, Henry Becque, Jean de Tinan, « Lettres », *VP*, vol. XVI, décembre 1908-janvier-mars 1909, p. 63.

23 Voir notamment le texte de l'épigraphe du volume I : « Aux œuvres inédites s'ajouteront de rares pages anthologiques n'ayant pas encore été réunies en volume et choisies entre toutes », *VP*, vol. I, mars-mai 1905.

24 À partir de *VP*, vol. VIII, décembre 1906-janvier-février 1907.

effet parfois des extraits de textes parus dans d'autres revues : ces écrits littéraires se trouvent ainsi promus. De même, sur le modèle de la revue de presse, *Vers et Prose* publie les articles qui parlent en bien d'elle ou d'un de ses collaborateurs, tels des articles sur Paul Fort ou Tancrède de Visan. Révélateur d'une volonté de construction d'identité, de légitimation et d'autopromotion, on trouve trace de ces revues de presse aussi bien au volume II qu'au volume XXXIV²⁵. *Vers et Prose* construit donc un réseau au dynamisme circulaire : si *Vers et Prose* promeut d'autres revues, *Vers et Prose* peut également être promue par ces revues-là ; la promotion initiale oblige le bénéficiaire à se faire lui-même promoteur.

Le nombre de revues citées, leurs occurrences dans les pages de *Vers et Prose*, de même que les commentaires généralement positifs sur ces publications sont en outre trois points notables dans la construction de ce réseau littéraire. On comptabilise 101 mentions de revues différentes. Parmi d'autres, le *Mercur de France*, à la longévité certaine, est citée quatorze fois, *Le Feu* est cité dix fois, *Le Pays lorrain* huit fois. Si *Vers et Prose* met en avant des revues déjà établies, elle évoque également les revues de jeunes, les nouveautés et les projets très spécifiques. Le ton sonne hyperbolique et laudatif pour évoquer ces revues, que ce soit leur directeur, leur comité ou encore les textes publiés. Ainsi au volume XVIII, *Vers et Prose*, sous le titre « Une nouvelle revue : "l'Art Libre" », explique que la revue « est fondé[e] par des Jeunes », qu'elle « s'efforcera [...] par des études critiques de révéler ou de mettre en leur rang des artistes ignorés ou méconnus »²⁶. Au volume XIX, Louis Thomas écrit, dans une sous-rubrique intitulée « Revues » : « J'ai là, sur ma table, une collection de *La Nouvelle Revue française* [...]. Cette revue me satisfait : impression, format, tenue littéraire, choix des collaborateurs, jusqu'à la manière réservée et fine d'entendre la critique, tout y est honnête, raisonnable et sain²⁷. » Encore au volume XXXI, pouvons-nous lire dans « Critiques et Notes » : « Une nouvelle revue vient de se fonder sous le titre *Poème et Drame*. [...] *Poème et Drame* s'annonce comme une des meilleures revues jeunes²⁸. »

Vers et Prose peut en outre relayer les débats littéraires et artistiques de son temps. La revue propose tout d'abord des textes d'analyse sur un auteur ou une œuvre contemporains, à l'instar des textes de Tancrède de Visan²⁹. Elle accueille

25 « Notes », *VP*, vol. XXXIV, juillet-septembre 1913, p. 207.

26 « Notes », *VP*, vol. XVIII, juillet-septembre 1909, p. 7.

27 « Notes », *VP*, vol. XIX, octobre-décembre 1909, p. 5.

28 « Critiques et notes », *VP*, vol. XXXI, octobre-décembre 1912, p. 159.

29 Notamment, Tancrède de Visan, « Sur l'œuvre de Francis Vielé-Griffin », *VP*, vol. I, mars-mai 1905, p. 104-112 ; « Sur l'œuvre de Henri de Régnier », *VP*, vol. II, juin-août 1905, p. 127-140 ; « Sur l'œuvre d'Albert Mockel », *VP*, vol. XVII, avril-juin 1909, p. 61-85.

amplement dans ses pages la discussion autour de ce qu'est le symbolisme et plus largement autour des mouvements littéraires en ce début de xx^e siècle³⁰.

La vie artistique peut s'entendre dans un sens plus large, sortant du cadre de la production textuelle pour aller vers la sociabilité, les événements mondains, tout au moins hors des pages de la revue, touchant de surcroît les questions de l'intime et du personnel. La vie artistique s'étend alors à la vie de l'artiste lui-même. *Vers et Prose* fait en effet le choix de publier un certain nombre de textes épidiectiques en lien avec des événements de la vie réelle : banquets, enterrements, rencontres entre artistes. On comptabilise ainsi seize comptes rendus de banquets³¹. Ces textes proposent une synthèse du déroulement, précisent souvent le nombre de personnes présentes, les personnes excusées. On trouve également reproduits les discours qui s'y sont tenus, de la lettre d'excuse lue jusqu'à l'éloge de l'artiste à l'honneur. Le lecteur entre alors dans l'intimité de la vie des artistes grâce au relais du réel par le textuel.

404

Le banquet offert à Gustave Kahn à l'occasion de sa nomination dans la Légion d'honneur a eu lieu le 10 janvier au Palais d'Orsay.

Plus de deux cents personnes avaient répondu à l'appel des organisateurs, heureuses de témoigner publiquement au grand poète de leur admiration et de leur amitié. Tour à tour ont pris la parole MM. Raffaelli, A. Ferdinand Herold [...], chacun des orateurs montrant l'une des faces de l'œuvre considérable du poète des *Palais Nomades* dont la réponse émue et spirituelle fut interrompue par de fréquents applaudissements³².

30 Robert de Souza, « Où nous en sommes », *VP*, vol. I, mars-mai 1905, p. 77, et *VP*, vol. II, juin-août 1905, p. 173.

31 « Banquet en l'honneur de Paul Adam », *VP*, vol. VIII, décembre 1906-janvier-février 1907, p. 140 ; « Banquet Gustave Kahn », *VP*, vol. XII, décembre 1907-janvier-février 1908, p. 7 ; « Banquet de *La Phalange* », *VP*, vol. XII, décembre 1907-janvier-février 1908, p. 7 ; « Banquet Saint-Pol-Roux », *VP*, vol. XVI, décembre 1908-janvier-mars 1909, p. 98 ; « Notes. Banquet de *La Phalange* », *VP*, vol. XVI, décembre 1908-janvier-mars 1909, p. 2 ; « Banquet en l'honneur de Rodin », *VP*, vol. XXI, avril-juin 1910, et « Notes », p. 13 ; « Banquet de Han Ryner », *VP*, vol. XXIII, octobre-décembre 1910 ; « Banquet Frantz-Jourdain », *VP*, vol. XXIII, octobre-décembre 1910 ; « Notes. Banquet Alexandre Mercereau », *VP*, vol. XXIII, octobre-décembre 1910, p. 4 ; « Banquet Paul Fort », *VP*, vol. XXIV, janvier-mars 1911, p. 113, et « Notes », p. 8 ; « Journée Verlaine », *VP*, vol. XXVI, juillet-septembre 1911, p. 216 ; « Banquet du 12 juillet 1912 en l'honneur du Prince des poètes », *VP*, vol. XXX, juillet-septembre 1912, p. 220-233 ; « Banquet Han Ryner, Prince des conteurs », *VP*, vol. XXXI, octobre-décembre 1912, p. 157 ; « Banquet Ruben Darío », *VP*, vol. XXXI, octobre-décembre 1912, p. 159 ; « Banquet lors des conférences de Paul Fort en Suisse », *VP*, vol. XXXII, janvier-mars 1913, p. 122 ; « Un banquet littéraire en l'honneur d'Albert Mockel, de la culture française et de l'idéal wallon », *VP*, vol. XXXVI, janvier-mars 1914, p. 120.

32 « Notes. Banquet Gustave Kahn », *VP*, vol. XII, décembre 1907-janvier-février 1908, p. 7.

Vers et Prose est aussi le relais, voire l'initiatrice de monuments commémorant des auteurs décédés. Sont ainsi mentionnées dix commémorations différentes. Entre autres, le volume III rapporte l'initiative de la revue *Le Thyrses* pour élever un monument à la mémoire de Max Waller et son appel à souscription, le volume XII fait appel au lecteur pour une souscription en vue d'un monument Charles Van Lerberghe, ou encore pour un monument Paul Verlaine, contribution à adresser cette fois à Alfred Vallette. Le volume XXI incite à nouveau les lecteurs à y contribuer en diffusant notamment la liste des premiers bienfaiteurs. On voit à travers ces exemples que le textuel vise aussi à une emprise sur le réel. L'initiative d'André Salmon, l'annonce de L'Entr'aide littéraire, diffusée au volume XXXIV, participe de cette utilisation du réseau de *Vers et Prose* au service de la communauté. Il s'agit de faire des dons en faveur d'une « société d'aide confraternelle pour les écrivains sans ressources³³ ».

C'est également dans la publication d'annonces pour des conférences ou de comptes rendus sur ces conférences que le réel vient nourrir le textuel et que la revue fait la publicité d'une vie intellectuelle extérieure à elle. Par exemple, le volume XII promeut l'information suivante : « Au programme des cours et conférences pour 1907-1908 annoncés par l'Université Nouvelle de Bruxelles, nous relevons les noms de M. Louis Thomas qui doit parler des *Prosateurs français contemporains* et de M. Louis Piérard qui parlera des *Poètes français contemporains*³⁴. »

Par ailleurs, *Vers et Prose* inscrit en ses pages les décès d'artistes. C'est alors l'occasion de comptes rendus d'enterrement ouvrant à des biographies laudatives, d'amples discours d'hommage³⁵, ainsi du récit pathétique de l'enterrement d'Henri Chambige, archétype de la figure de l'artiste maudit³⁶, ou du discours de Georges Lecomte aux obsèques d'Albert Mérat³⁷. La vie réelle devient vie textuelle et occasion de proposer à chaque fois une vision de la littérature de même qu'une vision des artistes dans la société. Au volume XXI, Émile Godefroy écrit : « c'est à peine si je puis encore considérer la mort de Moréas autrement que comme un malheur personnel », « Moréas était exclusivement un poète,

33 Louis Mandin, « Notes. L'Entr'aide littéraire », *VP*, vol. XXXIV, juillet-septembre 1913, p. 205.

34 « Notes. Conférences », *VP*, vol. XII, décembre 1907-janvier-février 1908, p. 7.

35 Les discours épидictiques peuvent toutefois se détacher des circonstances malheureuses d'une mort pour se faire éloge de la vie même de l'auteur concerné ou encore à l'occasion d'un mariage. Ainsi pour le mariage de la fille de Paul Fort, « Notes », *VP*, vol. XXXIV, juillet-septembre 1913, p. 205.

36 Paul Margueritte, « Marcel Lami », *VP*, vol. XVIII, juillet-septembre 1909, p. 43.

37 Georges Lecomte, « Discours prononcé par M. Georges Lecomte, président de la Société des gens de lettres, aux obsèques d'Albert Mérat », *VP*, vol. XVI, décembre 1908-janvier-mars 1909, p. 79-84.

je veux dire un créateur de beauté et de vérité »³⁸. Ces hommages prennent parfois la forme du poème, comme « À Jean Moréas » de Georges Marlow³⁹ ou encore l'« Élégie à Jean Moréas » de Miltiadis Malakassis⁴⁰. Se décline également une véritable rubrique nécrologique dans la partie « Critiques et Notes ». Entre autres, cette partie annonce la mort de Jean Lorrain⁴¹, celle d'Olivier Caemard de La Fayette⁴², celle d'Oscar Levertin⁴³, celle de Victor Remouchamps⁴⁴, de Charles Van Lerberghe⁴⁵, d'Alfred Jarry⁴⁶.

L'actualité de la vie littéraire, c'est enfin l'actualité de la vie personnelle, intime, d'un artiste et la mise en avant du processus de création artistique. *Vers et Prose* insère à vingt reprises une ou plusieurs lettres d'un auteur. Ces lettres montrent fréquemment l'écrivain confronté à son œuvre et sont publiées le plus souvent de manière posthume. Entre autres, le volume XI propose des lettres inédites d'Albert Samain⁴⁷, le volume XII une lettre de Stéphane Mallarmé adressée à Charles Guérin lors de la parution en 1895 du *Sang du crépuscule*⁴⁸, le volume XVI des lettres inédites de Paul Verlaine, Henri Becque, Jean de Tinan⁴⁹, le volume XVII une lettre de Francis Jammes à V. D., prêtre⁵⁰, le volume XXIII, deux lettres de Charles Van Lerberghe⁵¹, le volume XXIV des lettres inédites d'Arthur Rimbaud commentées ensuite par Georges Izambard⁵². Cette vie personnelle des auteurs se retrouve également au sein des textes critiques et analytiques. La démarche des commentateurs s'appuie en effet ouvertement sur la biographie pour expliquer l'œuvre, comme pour louer non plus seulement l'œuvre, mais de manière hyperbolique, l'homme tout entier créateur de cette œuvre. Ainsi, de manière représentative, André Salmon intitule son article sur

38 Émile Godefroy, « Éloge de Moréas », *VP*, vol. XXI, avril-juin 1910, p. 5. Voir également Legrand-Chabrier, « En hommage à Jules Renard », vol. XXI, avril-juin 1910, p. 10, écrit le 22-23 mai 1910 à propos d'un décès du 22 mai 1910.

39 Georges Marlow, « À Jean Moréas », *VP*, vol. XXI, avril-juin 1910, p. 123.

40 Miltiadis Malakassis, *VP*, vol. XXI, avril-juin 1910, p. 124.

41 André Salmon, « Notes », *VP*, vol. VI, juin-août 1906, p. 1.

42 André Salmon, « Notes. Olivier Caemard de La Fayette », *VP*, vol. VIII, décembre 1906-janvier-février 1907, p. 138.

43 André Salmon, « Notes. Oscar Levertin », *VP*, vol. VIII, décembre 1906-janvier-février 1907, p. 140.

44 « Victor Remouchamps », *VP*, vol. IX, mars-mai 1907, p. 122.

45 André Salmon, « Notes. Charles Van Lerberghe », *VP*, vol. XI, septembre-novembre 1907, p. 1.

46 André Salmon, « Notes. Alfred Jarry », *VP*, vol. XI, septembre-novembre 1907, p. 2.

47 Albert Samain, « Lettres inédites d'Albert Samain », *VP*, vol. XI, septembre-novembre 1907, p. 99.

48 Stéphane Mallarmé, « Lettre adressée à Charles Guérin à la parution du *Sang du crépuscule* », *VP*, vol. XII, décembre 1907-janvier-février 1908, p. 84.

49 « Lettres », *VP*, vol. XVI, décembre 1908-janvier-mars 1909, p. 63.

50 Francis Jammes, « Lettre à V. D. », *VP*, vol. XVII, avril-juin 1909, p. 10.

51 « Deux lettres de Charles Van Lerberghe », *VP*, vol. XXIII, octobre-décembre 1910, p. 24.

52 Georges Izambard, « Lettres inédites d'Arthur Rimbaud », *VP*, vol. XXIV, janvier-mars 1911, p. 5-20.

Stuart Merrill, « La légende de Stuart Merrill »⁵³. Marcel Coulon, au sujet de son texte sur Pierre Loti, affirme qu'il s'agit d'un « témoignage⁵⁴ ». Henry Delormel se livre, selon ses propres termes, à un « essai de biographie passionnée » ; pour lui, « rien n'est plus émouvant que la formation des légendes »⁵⁵.

VIE TEXTUELLE – VIE RÉELLE : DES RÉSEAUX À LA COMMUNAUTÉ

L'insertion de la vie des lettres dans *Vers et Prose* opère donc un balancement entre textuel et réel. Il s'agit à la fois de la vie des arts et des œuvres, de celles des artistes, et plus largement d'un réseau intellectuel. Nous verrons de quelle manière l'ensemble de ces phénomènes textuels ou de publication servent, au-delà d'une stratégie de vente, à la construction d'une communauté⁵⁶. Cette dernière n'est pas évidente, eu égard à la multiplication des revues, des courants, des tendances, voire des personnalités artistiques sans rattachement fort au début du xx^e siècle. Nous laissons par conséquent de côté la notion de *mouvement* comme désignant une réalité trop structurée, voire hiérarchisée, s'appuyant sur des principes esthétiques et une idéologie trop clairement définis. La lecture de *Vers et Prose* donne en effet, de prime abord, le sentiment d'un éclatement artistique, au moins d'un éclectisme, d'ailleurs revendiqué par la revue⁵⁷. *Vers et Prose* publie par exemple des auteurs rattachés au symbolisme, à l'unanimité, au nationalisme, au régionalisme, à l'idéalisme, au fantaisisme, au futurisme. De même, la revue rassemble différents arts et différents genres artistiques : musique, arts graphiques⁵⁸, art dramatique, roman, poésie, nouvelle, conte, carnet de voyage, études notamment. Parmi

- 53 André Salmon, « La légende de Stuart Merrill », *VP*, vol. XVIII, juillet-septembre 1909, p. 103-110.
- 54 Marcel Coulon, « L'esprit du passé chez Loti », *VP*, vol. XXVII, octobre-décembre 1911, p. 59-64.
- 55 Henry Delormel, « Jean de Tinan », *VP*, vol. II, juin-août 1905, p. 143-151.
- 56 Pour une approche socio-linguistique d'une communauté appuyée sur une stratégie discursive, voir notamment : Robert D. Benford et David A. Snow, « Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment », *Annual Review of Sociology*, n° 26, 2000, p. 611-639 ; Francesca Polletta, « "It was like a fever..." Narrative and Identity in Social Protest », *Social Problems*, n° 45, 1998, p. 137-159 ; Dietram A. Scheufele, « Framing as a Theory of Media Effects », *Journal of Communication*, n° 1, 1999, p. 103-122.
- 57 Robert Fort, « Notes. Banquet Alexandre Mercereau », *VP*, vol. XXIII, octobre-décembre 1910, p. 4.
- 58 Entre autres, André Rouveyre, *Dessins*, *VP*, vol. XI à XVI et vol. XXX ; Anna Diriks, *Orphée chantant les ballades françaises*, *VP*, vol. XXIV, janvier-mars 1911, p. [113] ; Marie Laurencin, *Diane à la chasse*, dessin, *VP*, vol. XIV, juin-août 1908, p. 105 ; Georges Delaw, « Les coudes sur la table », récit agrémenté de croquis, *VP*, vol. XXXI, octobre-décembre 1912, p. 38-61 ; vol. XXXIII, janvier-mars 1913, p. 90-100 ; vol. XXXIV, juillet-septembre 1913, p. 165-188 ; Eugène Morel, « Exodes : Dame Baleine » (dessins de l'auteur), *VP*, vol. XI, septembre-novembre 1907 ; Maria Star, « La Bretagne », *VP*, vol. XVIII, juillet-septembre 1909, p. 90-91 ; Maria Star, « Vision de Florence », « Vision du lac de Bolsenna », « Vision de la lagune », « Vision de Toscane », « Vision des Abruzzes », textes accompagnés de photographies, *VP*, vol. XXI, avril-juin 1910, p. 150-157.

d'autres, le volume XI par exemple, reproduit ce phénomène, en proposant à la fois une traduction du long poème de Shakespeare, *Vénus et Adonis*, une critique d'écrivain par Jean Moréas⁵⁹, des lettres de la correspondance d'Albert Samain, des poèmes en prose illustrés d'Eugène Morel⁶⁰ ou encore des dessins d'André Rouveyre. En parallèle s'affirme toutefois la volonté d'un rassemblement, comme peuvent l'illustrer les annonces pour des rencontres réelles, la promotion d'autres revues ou encore les appels à souscription. Les notions de rassemblement et de communauté seront utilisées en lien avec l'idée d'une union guidée par la volonté d'une action commune, la notion de communauté renvoyant en outre à la volonté de se définir une identité.

408

Malgré cet éclectisme, partons donc, comme invite à le faire le projet de la revue qui est de réunir en ses pages une élite artistique, de l'hypothèse de la communauté – ne serait-ce que parce que l'espace de la revue permet cet espace clos, qui rassemble et délimite. Cette communauté aurait pour caractéristiques générales d'être une communauté française intégrant largement une dimension internationale⁶¹, une communauté contemporaine intégrant toutefois des générations diverses d'artistes⁶², des courants variés. En termes de population, cette communauté constituée par le biais de la revue – mais, nous l'avons déjà suggéré, avec des ambitions au-delà de la revue⁶³ – serait constituée des collaborateurs⁶⁴, du lectorat⁶⁵, d'autres revues⁶⁶ et de leurs collaborateurs⁶⁷, d'éditeurs et de libraires.

Le rassemblement est tout d'abord incité par la mise en avant d'un passé et d'un présent communs : en termes d'histoire, de références et de maîtres, d'idéal.

59 Jean Moréas, « Romantiques », *VP*, vol. XI, septembre-novembre 1907, p. 70-79.

60 Eugène Morel, « Exodes », art. cit., illustrations par l'auteur.

61 Par exemple les revues belges *Antée*, *La Belgique artistique et littéraire*, la revue colombienne *Trofeos* ; le Russe Constantin Balmont, *VP*, vol. XXXII, janvier-mars 1913, p. 87-89 ; l'Italien Filippo Tommaso Marinetti, l'Allemand Richard Dehmel, *VP*, vol. IV, décembre 1905-janvier-février 1906, et vol. XXII, juillet-septembre 1910.

62 Au moins trois générations, avec des incursions dans un passé littéraire antérieur au XIX^e siècle. Voir l'épigraphie du vol. I de *VP*, mars-mai 1905.

63 La publication des discours tenus au banquet célébrant Paul Fort, que ce soit au vol. XXIV, janvier-mars 1911, ou au vol. XXX, juillet-septembre 1912, nous semble une bonne illustration de cette vocation à provoquer un dynamisme au sein des artistes, plus largement des intellectuels.

64 Les dix personnes participant au comité de la revue : Paul Fort, André Salmon, Robert Fort, Tancrède de Visan, Louis Mandin, Louis Thomas, Julien Ochsé, Alexandre Mercereau, Francis Carco, Paul Husson, comme l'ensemble des auteurs contemporains publiés par *Vers et Prose*.

65 Voir *infra*.

66 Par exemple, la revue lilloise *Le Beffroi* ou encore *Le Cénacle champenois*. Voir *supra*.

67 En particulier Alfred Vallette du *Mercur de France*.

Les maîtres sont ainsi les poètes maudits verlainiens : Mallarmé⁶⁸, Villiers de L'Isle-Adam, Rimbaud, Verlaine lui-même ; également des auteurs du passé et à la production foisonnante tels que Shakespeare et Hugo. Les mentions de ces auteurs sont multiples et s'accompagnent de désignations toujours laudatives⁶⁹. Les appels à souscription pour le monument Verlaine sont alors l'inscription textuelle et réelle de ce point de rassemblement *a minima* : en effet, l'esthétique et la posture⁷⁰ défendues se trouvent être très larges et englobent, comme nous avons pu le constater, plusieurs courants. Peu importe alors le rattachement – souvent temporaire – à un mouvement parfois tout aussi temporaire : il s'agit surtout de s'inscrire dans une posture de littérature idéale, non pas tant éthérée que détachée d'une prostitution de la pensée. Saint-Pol-Roux évoque une époque héroïque, une « guerre mémorable », « les Choses contre les Idées ; d'un côté les héros (nous)... de l'autre les zéros »⁷¹. Marinetti évoque également le futurisme comme « lutte acharnée », il s'agit de « combattre l'opportunisme et le mercantilisme » et de déployer « le plus pur et le plus noble des héroïsmes, l'héroïsme artistique »⁷². La construction d'une identité, entre similitude et distinction, s'appuie donc aussi sur le rejet. Au volume XI, la revue dit de la conclusion d'une étude de Vielé-Griffin sur le vers libre, parue dans la « revue parfaite et si courageuse de M. Jean Royère » [*La Phalange*], qu'elle « pourrait servir d'épigraphe à *Vers et Prose*⁷³ ». Cette conclusion est reproduite : le symbolisme et le vers libre y sont présentés comme une attitude mentale, une conquête de la liberté. Au volume XXVI, le Théâtre d'Astrée annonce ouvrir « ses portes aux auteurs audacieux », à « tous les littérateurs qui se sentent transportés par l'amour du Beau », ce théâtre affirme aussi le « devoir de former une grande famille littéraire »⁷⁴. Au volume XXXII, le Théâtre idéaliste définit ainsi son projet : « des œuvres belles », une entrée gratuite, des « acteurs prêtant leurs concours gracieux »⁷⁵. La rhétorique est ici identique. L'idéalisme est appréhendé comme le détachement du règne de l'argent soumettant l'art de

68 « Notes. La discipline mallarméenne », *VP*, vol. IX, mars-mai 1907, p. 123 : « Mallarmé professa le symbolisme avant même que sa doctrine n'eût assumé ce nom ; mais il forma surtout des symbolistes. »

69 Par exemple, ils sont les « maîtres immortels » (Paul Fort, « Notes. Discours », *VP*, vol. XXX, juillet-septembre 1912, p. 223).

70 Sur la notion de posture, voir notamment Pierre Citti, *La Mésintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires », 2000 ; Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

71 Saint-Pol-Roux, « Discours prononcé lors du banquet célébrant Paul Fort », *VP*, vol. XXIV, janvier-mars 1911, p. 113.

72 Filippo Tommaso Marinetti, « Discours prononcé lors du banquet célébrant Paul Fort », *ibid.*

73 « Notes », *VP*, vol. XI, septembre-novembre 1907, p. 3.

74 *VP*, vol. XXVI, juillet-septembre 1911, p. [231].

75 O.-H, « Notes. Le théâtre idéaliste », *VP*, vol. XXXII, janvier-mars 1913, p. 122.

l'écrivain. De même, au volume XXXIV, pouvons-nous lire une critique de la « littérature qui n'a pour objet que le lucre⁷⁶ ». Le projet du Conseil central pour la défense des littératures libres serait donc de signaler les œuvres de haute littérature, non pas de les juger⁷⁷. Dans cette perspective, le journaliste apparaît souvent comme l'auteur déchu, l'ennemi. L'échange par journal interposé, reproduit *in extenso* dans *Vers et Prose*, entre Paul Fort et Paul Reboux au sujet du dédain ou de l'ignorance des journalistes pour les œuvres contemporaines, désigne l'ennemi commun :

les journalistes contemporains si rapides lorsqu'il s'agit de ramasser ce qui est banal, grossier et éphémère, se dédommagent par leur lenteur quand il faut rendre au génie ce qui lui est dû. Pour découvrir une œuvre, ils attendent que l'auteur soit mort, et, pour reconnaître la lumière qui les aveugle, ils attendent qu'elle sorte d'un tombeau⁷⁸.

410

La posture de la revue, où l'idéal est celui d'une littérature libre, reprend les termes dont se servent les textes publiés pour parler du symbolisme. Une communauté se forme autour de cette littérature hautaine, d'élite, d'excellence – s'exprimant si ce n'est dans les réalisations, du moins dans une volonté libre d'expérimenter. Elle s'associe alors intimement à une redéfinition du symbolisme par Paul Fort et ses collaborateurs, à travers les choix de publication. La notion ne s'associe plus seulement aux préceptes de Jean Moréas, mais devient synonyme de vraie littérature⁷⁹. *Vers et Prose* reproduit un extrait d'une publication polonaise portant sur les lettres françaises, en particulier le symbolisme : « ce qui distingue surtout les symbolistes, c'est qu'ils ne forment pas une école unie qui impose à ses adeptes des règles sévères ; chacun d'eux montre son individualité avec la plus grande indépendance⁸⁰ ». La revue reproduit également une définition du symbolisme par Charles Morice : « ce que j'appelle symbolisme, c'est la littérature elle-même⁸¹ ». Au volume XXVI, Louis Mandin, commentant la publication de *L'Attitude du lyrisme contemporain* de Tancred de Visan, en propose cet extrait : « il n'y a pas à proprement parler d'école symboliste mais une attitude, un idéal lyrique en

76 A. M., « Notes », *VP*, vol. XXXIV, juillet-septembre 1913, p. 207.

77 Paul Fort, « Élection du Prince des poètes. Discours de Paul Fort », *Vers et Prose*, vol. XXXI, octobre-décembre 1912, p. 224, également publié sous forme d'article dans le *Gil Blas* du 15 juillet 1912 sous le titre « Les poètes et les journaux ».

78 *Ibid.*

79 Voir sur ces questions Yoan Vérilhac, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2010.

80 « Notes. Les lettres françaises en Pologne », *VP*, vol. II, juin-août 1905, p. 214.

81 « Notes. Enquête sur le mouvement littéraire », *VP*, vol. II, juin-août 1905, p. 218.

conformité avec les autres tendances de la vie moderne. C'est de quoi l'on ne veut pas encore convenir⁸² ».

Il nous semble alors que la pratique de la dédicace participe de cet effet de communauté, construction prenant appui sur les liens et réseaux manifestés et revendiqués. On comptabilise ainsi sur les 36 volumes, 160 dédicaces en exergue; certains auteurs dédicant presque tous leurs textes, ainsi Paul Fort ou Louis Lormel. La pratique de Paul Fort, directeur de la revue, confirme alors l'idée de la dédicace comme jeu de reconnaissance et de création d'un réseau, voire d'une communauté: saluer l'autre, le remercier, s'inscrire dans sa filiation ou sous son patronage; il s'agit d'engendrer pour soi ou pour l'autre de la légitimité. Plus spécifiquement, les dédicataires peuvent être des proches: un membre de la famille, un ami – ou encore un artiste –, une personne rencontrée fortuitement, des auteurs morts ou d'autres artistes contemporains.

La revue *Vers et Prose* s'inscrit en outre dans une sociabilité élargie, extérieure à la simple publication textuelle. Nous avons pu évoquer ce point avec les appels à souscription pour les monuments commémoratifs, également pour l'entraide financière aux auteurs. La revue organise également des banquets, à l'initiative de Paul Fort, elle tient les mardis de la Closerie des Lilas. Elle propose sa propre édition et sa propre collection, en particulier pour des publications à compte d'auteur.

Paul Fort apparaît au centre des réseaux et ses relations interpersonnelles tendent à expliquer diverses initiatives. Les cercles de *Vers et Prose* sont aussi une affaire de famille et de proches⁸³, d'autant plus nourrie par les rencontres, auto-généralisant d'autres liens ou approfondissant les premiers. Par exemple, Jeanne Fort, fille de Paul Fort, épouse le peintre futuriste Gino Severini en 1913⁸⁴. *Vers et Prose* avait largement accueilli le futurisme dans ses pages dès 1912, à travers les écrits de son chef de file, Marinetti⁸⁵. Encore une fois, le textuel se prolonge dans le réel. Stuart Merrill et Alfred Vallette servent de témoins à Jeanne Fort tandis que Marinetti et Guillaume Apollinaire sont les témoins de Severini. Le compte rendu du mariage par Louis Mandin au volume XXXIV donne la liste des demoiselles et des garçons d'honneur, mettant en avant l'idée non seulement d'un réseau artistique d'intérêt partagé mais aussi d'une famille intellectuelle. La construction d'une communauté intellectuelle comme cercle

82 Louis Mandin, « Critiques et notes. Tancred de Visan (*L'Attitude du lyrisme contemporain*) », *VP*, vol. XXVI, juillet-septembre 1911, p. 210.

83 Voir la participation de Robert Fort, le neveu de Paul, au comité de rédaction de la revue. En 1911, il épouse la fille d'Alfred Vallette et de Rachilde.

84 Voir Louis Mandin, « Notes. Un mariage », *VP*, vol. XXXIV, juillet-septembre 1913, p. 205.

85 F.-T. Marinetti, « La bataille de Tripoli », *VP*, vol. XXVIII, janvier-mars 1912, p. 77-92.

familial est renforcée d'autant par diverses anecdotes autour du Théâtre d'Art de Paul Fort : Mme Paul Fort coud les costumes, les proches acceptent de peindre les décors⁸⁶.

La vie littéraire et la construction de réseaux, voire d'une communauté, s'appuient là encore sur les liens forts initiaux, non pas seulement sur la construction de liens faibles⁸⁷. C'est en particulier la relation préexistante entre Paul Fort et Alfred Vallette qui explique les nombreux renvois au *Mercur de France* et le fait que *Vers et Prose* relaie les initiatives de cette revue, ainsi de la souscription au monument Paul Verlaine au volume XXI. De même, c'est la collaboration initiale entre *Vers et Prose*, Alexandre Mercereau et Eugène Figuière⁸⁸ qui explique la publication d'une annonce sans rapport aux arts, pour « le jardin de Jenny ». Le texte précise que Mercereau et Figuière sont les instigateurs de cette initiative qui consiste à récolter des graines et à les redistribuer pour que « les ouvrières des mansardes » aient des fleurs⁸⁹. Cette annonce ne se justifie pas d'un point de vue artistique et elle est d'autant plus notable qu'elle contient l'une des rares incursions de la revue du côté d'une réalité sociale sans rapport direct avec celles des artistes. Par ailleurs, les relations interpersonnelles entre Paul Fort et André Salmon permettent à *Vers et Prose* d'obtenir ses premiers financements, qui dureront sur toute la période, par le biais des paiements d'insertion publicitaire en pleine page pour le Comptoir national d'escompte dirigé par Paul Salmon, le frère d'André⁹⁰.

Vers et Prose met également en avant le rôle rassembleur de Paul Fort ; différents articles ou discours reproduits dans la revue le présentent comme l'initiateur, le découvreur, l'homme précieux qui reconnaît et valorise les vrais artistes. Un discours de Charles-Henry Hirsch⁹¹ évoque « cet effort répété que représente chaque tome de *Vers et Prose* », et insiste sur l'intuition révélatrice de Paul Fort, notamment à travers son Théâtre d'Art, valorisant Maeterlinck et Laforgue, Alfred Jarry et son *Ubu Roi*. Hirsch affirme ainsi que Paul Fort a été « le premier à voir la longue portée de cette énorme bouffonnerie », le « premier à déclarer le lyrisme de Francis Jammes, les grâces subtiles d'un André Gide »⁹². Le discours d'André Salmon à l'occasion du même banquet met en avant l'énergie de Paul Fort, sa volonté ne se décourageant de rien⁹³. Dans une

86 Charles-Henry Hirsch, « Discours », *VP*, vol. XXIV, janvier-mars 1911, p. 210.

87 Mark S. Granovetter, « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology*, vol. LXXVIII, n° 6, mai 1973, p. 1360-1380.

88 Éditeur de *Vers et Prose*.

89 « Critiques et notes. Le jardin de Jenny », *VP*, vol. XXVI, juillet-septembre 1911, p. 221-222.

90 Tarif de 100 francs pour une telle insertion. À titre de comparaison, l'abonnement pour un an à *Vers et Prose* (quatre volumes) coûtait 10 francs.

91 Charles-Henry Hirsch, « Discours », *VP*, vol. XXIV, janvier-mars 1911, p. 120.

92 *Ibid.*

93 André Salmon, « Discours », *VP*, vol. XXIV, janvier-mars 1911, p. 129-130.

revue de presse du volume XXVI, *Vers et Prose* propose un extrait d'un article de Remy de Gourmont⁹⁴ qui insiste sur cette dimension : du Théâtre d'Art est sorti le Théâtre de l'Œuvre sous la direction de Lugné-Poe. Pour Remy de Gourmont, Paul Fort est « un homme de goût » et il en veut pour preuve « la revue qu'il a fondée, qu'il a organisée à son image, *Vers et Prose*, admirable recueil anthologique qui rassemble ce qu'il y a de plus éclatant dans la littérature contemporaine »⁹⁵. Il ajoute, « aussi est-il populaire parmi la jeunesse⁹⁶ ».

La communauté de *Vers et Prose*, qui ambitionne d'être une communauté intellectuelle plus large, celle d'un symbolisme redéfini comme étant toute forme d'art hautain, se construit donc à partir des liens forts, affectifs, mais qui se prolongent par les liens faibles. Dans un double dynamisme marchand et communautaire, *Vers et Prose* cherche à intégrer le lecteur à la revue, à le faire participer au réseau, à développer le sentiment d'une communauté. Construire la posture et la légitimité de la revue conduit à construire la posture et l'image de son destinataire, le lecteur : « *Vers et Prose* publie son cinquième volume avec l'assentiment de 850 souscripteurs⁹⁷ ». Ainsi le lecteur est-il « ami de *Vers et Prose* », le « lettré », le « complice », le bibliophile. Plusieurs volumes de *Vers et Prose* incluent un « remerciement aux lecteurs », « amis des belles-lettres »⁹⁸. Les lecteurs participent alors activement à cette « défense de la haute littérature et du lyrisme en prose et en poésie » mentionnée dans la devise de la revue : « nous remercions bien sincèrement les nombreux souscripteurs qui n'ont cessé de soutenir, de leur appui matériel et moral, notre œuvre »⁹⁹. Dans le même esprit, de sorte à construire une relation exclusive avec son lectorat et à construire de concert l'élitisme de la revue comme celui de son public, *Vers et Prose* applique la stratégie déjà traditionnelle des offres spéciales. Le lecteur se voit par exemple offrir en supplément le poème « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui... » de Mallarmé illustré d'un dessin de Rouveyre.

La publication dans les pages de la revue de la liste des abonnés participe également de la construction de cette communauté intellectuelle par la mise en avant de l'identité des lecteurs. Inscrit dans les pages de *Vers et Prose* au même titre qu'un poème, un extrait de roman ou de pièce de théâtre, le lecteur devient *Vers et Prose* lui-même. *Vers et Prose* légitime en outre son existence par le nombre et la qualité des abonnés, ces derniers voient leur identité se lier à celles

94 Remy de Gourmont, « Seconde génération symboliste », *Le Temps*, 3 juillet 1911.

95 « Critiques et notes », *VP*, vol. XXVI, juillet-septembre 1911, p. 213.

96 *Ibid.*

97 Notamment « Notes. Remerciement aux lecteurs », *VP*, vol. V, mars-mai 1906, p. 124.

98 *Ibid.*

99 « À nos abonnés », *VP*, vol. XVII, avril-juin 1909.

Fig. 62. Répartition des abonnés, première liste au 20 juillet 1906, *Vers et Prose*, vol. VI

des auteurs publiés au sein de la revue, faisant eux aussi partie de ce « groupe héroïque¹⁰⁰ » bataillant pour la vraie littérature. Neuf des volumes de la revue insèrent cette liste d'abonnés, actualisée selon les années¹⁰¹. Ces listes s'organisent selon une répartition par pays de résidence de l'abonné, mentionnant en outre ses nom et prénom, sa ville et, selon les informations fournies par le souscripteur, sa profession. Le lecteur acquiert donc une dimension textuelle. Ce public, assez important en nombre – les lecteurs dépassant en outre les abonnés¹⁰² –, répond sur le plan des générations et des nations à l'éclectisme des contenus. Toutefois, la variété sociale de ce lectorat est plus réduite, résultat de la posture élitiste de la revue, et de sa consécration. Parmi la liste d'abonnés publiée au volume VI¹⁰³, 281 ont précisé leur situation sociale : en particulier 62 sont issus du monde enseignant, 23 sont étudiants, 36 sont des librairies, 36 exercent une profession juridique, 25 sont des revues ou directeurs de revue, 13 sont artistes, 10 exercent dans l'armée, 6 ont des fonctions politiques. Le public de *Vers et Prose* est un public bourgeois, déjà averti. En termes de contexte d'époque, ce profil de lectorat n'est pas surprenant pour une telle revue littéraire. Mais ce lectorat est également le signe du fait que la revue est un moyen de communication interne au cercle intellectuel existant.

Vers et Prose permet bien une convergence des réseaux textuels et réels au sein de l'espace de la revue par l'insistance sur l'actualité littéraire, la dimension personnelle des arts, et l'accueil d'une multitude de nationalités et de noms, d'artistes ou de revues. *Vers et Prose* est également le point de départ d'un mouvement de réseaux divergents, incitant à prolonger la lecture en dehors de ses seules pages, recommandant des publications, livres et revues, invitant à l'expérience littéraire en dehors du seul texte et en faveur d'une sociabilité intellectuelle : conférence, banquet d'artiste, lectures orales, représentations. S'il est question de création, il est aussi question de légitimation dans un champ des revues foisonnant. *Vers et Prose* cherche à se placer non plus seulement dans une logique de réseau, mais comme moteur d'une communauté, au-dessus des autres dans cette volonté confraternelle.

100 Voir notamment Saint-Pol-Roux, « Discours prononcé lors du banquet célébrant Paul Fort », art. cit.

101 *VP*, vol. III, vol. IV, vol. VI, vol. VII, vol. VIII, vol. XV, vol. XVII, vol. XVIII, vol. XXVI.

102 Notamment parce que des institutions sont abonnées.

103 Juin-août 1906.

BIBLIOGRAPHIE

- BENFORD Robert D. et SNOW David A., « Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment », *Annual Review of Sociology*, n° 26, 2000, p. 611-639.
- BOSCHETTI Anna, « De quoi parle-t-on lorsque l'on parle de "réseau" ? », dans *Les Réseaux littéraires*, dir. Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles, Le Cri, coll. « CIEL-ULB-ULg », 2006, p. 60-70.
- CITTI Pierre, *La Mésintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires », 2000.
- DÉCAUDIN Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Toulouse, Privat, 1960.
- FISHER Walter R., « Narration as a Human Communication Paradigm: the Case of Public Moral Argument », *Communication Monographs*, n° 51, 1984, p. 1-23.
- FRANZOSI Roberto, « Narrative Analysis – or Why (and How) Sociologists Should Be Interested in Narrative », *Annual Review of Sociology*, n° 24, 1998, p. 517-554.
- 416 GRANOVETTER Mark S., « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology*, vol. LXXVIII, n° 6, mai 1973, p. 1360-1380.
- LUCBERT Françoise, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste de 1882 à 1906*, Rennes, PUR, 2005.
- MAINES David R., « Narrative's Moment and Sociology's Phenomena: Toward a Narrative Sociology », *The Sociological Quarterly*, n° 34, 1993, p. 17-38.
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- MUS Francis, « Comment interpréter une revue ? Quelques pistes de lecture », *CONTEXTES*, n° 4, 2008, <http://contextes.revues.org/3833>.
- POLLETTA Francesca, « "It was like a fever..." Narrative and Identity in Social Protest », *Social Problems*, n° 45, 1998, p. 137-159.
- « Postures journalistiques et littéraires », *Interférences littéraires*, n° 6, dir. Laurence Van Nuijs, mai 2011 [n° spécial].
- PURNELLE Gérald et DOZO Björn-Olav, « L'apport des revues et de la statistique à l'approche des réseaux », dans *Les Réseaux littéraires*, dir. Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles, Le Cri, coll. « CIEL-ULB-ULg », 2006, p. 151-174.
- SCHEUFELE Dietram A., « Framing as a Theory of Media Effects », *Journal of Communication*, vol. XLIX, n° 1, 1999, p. 103-122.
- VÉRILHAC Yoan, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2010.

« RIEN DE PLUS TRISTE DANS CE MONDE
QU'UNE REVUE HUMORISTIQUE POLONAISE¹! »
MUCHA ET LA PRESSE SATIRIQUE POLONAISE
DANS LE TRONÇON RUSSE (1868-1914)

Mateusz Chmurski

Accélééré à la fin du XIX^e siècle, le développement moderne de la presse européenne, et de la presse satirique en particulier, fut possible tant grâce à la liberté d'expression accrue qu'au progrès industriel et technologique. Or, dans cette région aux frontières fluctuantes qu'on désigne par le terme d'Europe centrale – la *Mitteleuropa* étendue de la mer Baltique à la mer Noire –, ces mêmes processus se sont déroulés avec un écart considérable par rapport à l'Europe occidentale, engendré non seulement par le retard économique, mais, surtout, par différents facteurs sociopolitiques. Ainsi, la presse satirique centre-européenne s'est retrouvée dans une situation complexe que résume bien la phrase d'un critique anonyme : « rien de plus triste dans ce monde qu'une revue satirique polonaise ! » Il s'agit pourtant d'un constat prononcé à l'occasion du sixantième anniversaire d'une des revues satiriques polonaises parmi les plus importantes, *Mucha* [*La Mouche*] (1868-1939).

Presque un oxymore, cette formulation nous permet d'attirer l'attention sur la spécificité de la presse satirique moderne de langue polonaise, et, plus généralement, centre-européenne, issue de la situation de ces peuples dominés qu'on pourrait inscrire dans le cadre interprétatif d'études postcoloniales². Sans nous hasarder dans une discussion aussi vaste, nous nous contenterons de

- 1 JWS, « Jubileusz humorystycznego pisma » [« L'anniversaire d'une revue humoristique »], *Rzeczpospolita*, n° 40, 1928, cité d'après Marek Tobera, « *Wesołe gazetki* ». *Prasa satyryczno-humorystyczna w Królestwie Polskim w latach 1905-1914* [« *Les Revues joyeuses* ». *Presse satirique et humoristique dans le Royaume polonais 1905-1914*], Warszawa/Łódź, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, 1988, p. 177.
- 2 Voir à ce sujet, les propositions d'Eva Thompson (par exemple « Sarmatyzm i postkolonializm. O naturze polskich resentymentów » [« Sarmatisme et postcolonialisme : sur la nature du ressentiment polonais »], *Europa. Tygodnik Idei*, n° 46, 2006) ou les études de Hanna Gosk (en particulier *Opowieści « skolonizowanego kolonizatora »*. *W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku* [Histoires d'un « colonisateur colonisé ». *Études postcoloniales et la littérature polonaise du XX^e et XXI^e siècle*], Kraków, Universitas, 2010).

rappeler le cadre sociopolitique dans lequel se développèrent les littératures de la région sur l'exemple de la Pologne, pour observer ensuite le développement de la presse satirique au XIX^e siècle à travers l'histoire de *La Mouche*: soumise à la censure préventive (1868-1905) puis libérée de ces contraintes (1905-1914). Il s'agira donc de comprendre pourquoi on lisait une revue satirique et pourtant triste, et de quels mécanismes discursifs elle tirait sa force.

QUELLE PRESSE SATIRIQUE POUR UN PEUPLE DOMINÉ ?

418

La soumission des peuples de la région aux trois puissances voisines, la Prusse (devenue plus tard le Deuxième Reich), l'Empire Habsbourg (puis, à partir de 1867, l'Autriche-Hongrie) et la Russie, imposa aux littératures centre-européennes un développement au rythme saccadé des conflits et révoltes contre les oppresseurs (scandés dans le cas polonais par les dates 1794, 1807-1815, 1830-1831, 1846, 1848, 1863-1864, 1905-1907...). De plus, différents pays de la région – et, surtout, différentes parties de la Pologne, divisée depuis 1795 en trois partitions appartenant à ces empires – durent tisser des liens économiques de façon particulièrement intense à l'époque de l'industrialisation, avec les systèmes allemand, autrichien ou russe³. Le développement socioculturel de la Pologne au XIX^e siècle fut donc confronté non seulement à la censure et aux restrictions imposées par les trois empires, mais également à la menace de dispersion. Ainsi se développèrent plusieurs centres socioculturels : de Varsovie (tronçon russe), à Poznań (tronçon allemand), Lviv et Cracovie (tronçon austro-hongrois).

Rien d'étonnant alors que, restant soumis au même ensemble de contraintes que l'économie, les auteurs de la région cherchent un moyen de les dépasser, de les contourner, ou, parfois, de s'échapper dans un autre espace culturel. À l'époque, la littérature polonaise s'écrit non seulement dans les trois tronçons, mais aussi à Saint-Petersbourg ou Kiev, Paris ou Berlin, tout comme Vienne est autour de 1900 une ville majeure de la littérature tchèque et que, de la même façon, la vie culturelle slovaque se développe à Budapest par exemple. Anticipant sur la triple configuration des circuits littéraires dans la région (officiels, clandestins et issus de l'émigration) qui marqueront le XX^e siècle, surtout à l'ombre du rideau de fer, cette situation aboutit également au développement de différentes stratégies culturelles visant à préserver la conscience nationale moderne, naissant en Europe suite aux guerres napoléoniennes.

3 Le territoire de la Pologne d'avant 1795 fut annexé par la Russie (462 000 km² et 5,5 millions d'habitants), l'Autriche des Habsbourg (130 000 km², 4,2 millions d'habitants), et la Prusse (141 000 km², 2,6 millions d'habitants). Voir par exemple Daniel Beauvois, *La Pologne. Des origines à nos jours* [1995], Paris, Éditions du Seuil, 2010.

Dans le cas polonais, la conséquence la plus importante de ce contexte complexe reste la *fonctionnalisation* de la culture, censée défendre la nation ainsi que le définit le penseur et critique littéraire romantique Maurycy Mochnacki (1803-1834) :

la nation n'est pas un ensemble de gens habitant un espace délimité par des frontières. L'essence de la nation repose plutôt dans l'ensemble de ses représentations, de toutes ses idées et sentiments⁴.

Depuis le romantisme et ses principes les plus importants pour la région – une vision herderienne de l'Europe, la foi dans le rôle assumé par le poète dans le destin commun –, la culture polonaise s'était orientée vers la réalisation de l'idéal national, atteignant une force d'inspiration qui la marqua pour plusieurs décennies à venir⁵. Ainsi, conformément à « la priorité du lien culturel sur les structures étatiques⁶ », particulièrement ressentie dans la région, le rôle premier de la littérature était de préserver cette « personne collective » qu'était la nation selon Mochnacki, de défendre sa « conscience de soi ». Comme le résuma le grand héritier de la tradition romantique que fut le poète Czesław Miłosz, prix Nobel de littérature en 1980 : « Seule la parole est la patrie, / tes murs de défense se trouvent chez tes poètes⁷. »

Manque de capital, lectorat partagé entre trois tronçons et l'émigration, entraves d'une censure préventive et répressive, rien d'étonnant à ce que le développement de la presse moderne sur le territoire polonais ait été perturbé. En Galicie (partition autrichienne), ses débuts se situent après le printemps des peuples et, surtout, après le compromis austro-hongrois (1867), pendant que, dans le tronçon russe, ces mêmes débuts arrivent deux décennies plus tard, dans les années 1870, avec un vrai tournant après la levée de la censure en 1905. Enfin, étant donné le faible développement de centres urbains dans la partie allemande de la Pologne, la presse y connut une évolution différente⁸.

4 Maurycy Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX* [La Littérature polonaise du XIX^e siècle] [1830], Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1985, p. 66. Voir *Culture et identité en Europe centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire*, dir. Didier Francfort, Paul Gradwohl et Michel Masłowski, Brno/Paris, Masarykova univerzita/Institut d'études slaves, 2011.

5 Voir Andrzej Walicki, *Philosophy and Romantic Nationalism. The Case of Poland*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

6 Michel Masłowski, « Introduction. L'invention de l'Europe centrale », dans *Culture et identité en Europe centrale*, *op. cit.*, p. 13.

7 Czesław Miłosz, *Traité poétique*, trad. Jean-Claude Dedieu, dans *Poèmes, 1934-1982*, Paris, Luneau Ascot Éditeurs, 1984.

8 D'après Jerzy Myśliński, « Nakłady prasy w Królestwie Polskim w 1909 r. » [« Tirage de la presse du royaume polonais en 1909 »], *Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego*, t. IX, n° 1, 1970, p. 117-120. Cf. Jerzy Łojek, Jerzy Myśliński, Wiesław Władyka, *Dzieje Prasy Polskiej* [Histoire de la presse polonaise], Warszawa, Interpress, 1988. Sur le fonctionnement de la censure russe, voir M. Tobera, « *Wesołe gazetki* », *op. cit.*, p. 27-45.

Le tirage global de la presse polonophone peut être estimé à 100 000 exemplaires en 1794, et il atteint environ 20 millions d'exemplaires vers 1900 (pour une population d'environ 27 millions d'habitants)⁹.

Les mêmes difficultés concernaient la presse satirique. Certes, ses débuts remontent à la satire des Lumières, ses pamphlets, poèmes satiriques et différentes formes éphémères, mais – vu la coupure qu'apportent les partitions de 1795 – aucun phénomène comparable au *Charivari* ou à *Punch* n'est à signaler. Ce n'est que plus tard, la Galicie jouissant d'une autonomie politique et culturelle dans le cadre de l'Autriche-Hongrie (depuis 1867), que commença à se développer la presse satirique moderne. Soixante-dix titres sont à signaler aux environs de 1900, parmi eux les deux-tiers paraissent à Lviv, capitale de la province (ville d'environ 200 000 habitants), d'autres à Cracovie. C'est l'époque des premières revues satiriques à caractère stable, comme le *Szczutek* [*La Chiquenaude*] (1869-1896), *Śmigus* [*La Farce*] (1885-1915) et *Diabeł* [*Le Diable*] (1869-1922). C'est aussi le temps des premiers grands satiristes, dont Jan Lam (1838-1886), chef de file de ce qu'on désigne par « l'école satirique de Lviv¹⁰ », à savoir la poétique commune à un ensemble d'auteurs dans la période 1860-1880, engagés dans l'actualité politique ou économique et influençant les auteurs d'autres tronçons, s'inspirant des modèles viennois (du *Kikeriki* au *Figaro*), de la prose russe, mais renouant aussi avec la satire polonaise du XVIII^e siècle¹¹.

Dans la partie russe de la Pologne divisée, c'est depuis les années 1870 qu'on note l'apparition des premières revues satiriques stables, dont *Kurier świąteczny* [*Journal du dimanche*] (1864-1919, tirage de 2 000 exemplaires) ; *Kolce* [*Épines*], (1871-1904, 1 500 exemplaires), revue en grand format inspiré du *Journal amusant* et une des premières à accorder un rôle important à l'illustration ; et *Mucha* (1868-1939, 2 400 exemplaires à ses débuts)¹². Les trois revues durent faire face à la censure préventive : les sujets politiques étaient évités ou contournés grâce à un double langage. À leur place, se développait l'observation de la vie quotidienne de la ville, accompagnée d'un humour léger, et notamment de plaisanteries érotiques¹³. Par la suite, la levée de la censure en 1905 apportera

9 J. Myśliński, « Nakłady prasy w Królestwie Polskim w 1909 r. », art. cit.

10 Stanisław Frybes, *W krainie groteski. Problemy satyry galicyjskiej drugiej połowy XIX wieku* [*Au pays du grotesque. Sur la satire de Galicie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*], Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk, Ossolineum, 1979.

11 *Ibid.*, p. 59-74.

12 M. Tobera, « *Wesołe gazetki* », *op. cit.*, p. 60, 65-66. Il est à noter que la Pologne connut à l'époque le développement de revues satiriques dans d'autres langues, notamment le yiddish. Voir Delphine Bechtel, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale, 1897-1930. Langue, littérature et construction nationale*, Paris, Belin, 2002.

13 Voir par exemple Janina Kulczycka-Saloni, *Życie literackie Warszawy w latach 1864-1892* [*La Vie littéraire à Varsovie dans les années 1864-1892*], Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.

un nouveau début pour ces revues : leur tirage respectif passera très vite à 8-10 000 exemplaires. Pour comparer, le tirage de *L'Hebdomadaire illustré* [*Tygodnik Ilustrowany*], titre le plus vendu dans le tronçon russe à l'époque, s'élevait à 20 000 exemplaires¹⁴. Remarquons enfin l'importance de la dimension littéraire et pédagogique de cette presse, dont peuvent témoigner les feuillets à caractère tantôt sérieux, tantôt humoristique, issus de la plume de Bolesław Prus, le plus important romancier réaliste polonais (1847-1912), engagé dans un combat « positif » visant à reformer la société en réponse aux échecs consécutifs des insurrections polonaises¹⁵.

LA MOUCHE, 1868-1939

Dans l'histoire de *La Mouche*, trois périodes fondamentales sont à distinguer. Au début (1868-1871), la revue paraissait sous forme de cahier de caricatures de 4 à 6 pages, pour ne devenir qu'un mensuel, puis un hebdomadaire, que dans les années 1871-1888. C'est à cette époque que ses rédacteurs furent, entre autres, Feliks Fryze (1843-1907) et Bolesław Prus. La période la plus importante pour l'hebdomadaire commence avec le rachat de la revue en 1888 par Władysław Buchner (1860-1939) : ses dimensions atteignent entre 8 et 12 pages et son lectorat s'accroît suite à la suppression de la censure, ce qui permet l'engagement de caricaturistes de renom, comme Bogdan Nowakowski (1887-1945, voir la fig. 63), Ludwik Nawojewski (1863-1930) ou Henryk Nowodworski (1875-1930)¹⁶. Bien placée dans le contexte socioculturel, la revue surviva à la Grande Guerre et ne s'arrêtera qu'après l'invasion allemande de la Pologne¹⁷. L'engagement politique de la revue devint la garantie principale de sa longévité, mais *La Mouche* fut aussi une des premières revues satiriques polonaises à caractère commercial : deux de ses pages étaient réservées à la publicité.

Quant à son nom, il se référait autant à l'insecte insistant qui dérange pointant les plaies de l'organisme social (conformément aux idées de l'époque, et en particulier au « darwinisme social » du philosophe britannique Herbert Spencer [1820-1903], populaire dans les cercles intellectuels varsoviens à cette période), qu'au nom d'Antoni Mucha, acrobate connu à l'époque.

14 Zenon Kmiecik, Jerzy Myśliński, Witold Jakóbczyk, Tadeusz Cieślak, Andrzej Paczkowski, Aleksandra Garlicka et Andrzej Notkowski, *Prasa polska w latach 1864-1918* [*La Presse polonaise dans les années 1864-1918*], Warszawa, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, 1976, p. 88 ; J. Myśliński, « Nakłady prasy w Królestwie Polskim w 1909 r. », art. cit.

15 Voir Bolesław Prus, *Kroniki* [*Feuillets*], éd. Józef Bachórz, Wrocław, Ossolineum, 1994.

16 Voir Hanna Bartnicka-Górska et Eryk Lipiński, *Z dziejów karykatury polskiej* [*Chapitres d'histoire de la caricature polonaise*], Warszawa, Wiedza Powszechna, 1977 ; <http://www.muzeumkarykatury.pl>.

17 J. Łojek et al., *Dzieje Prasy Polskiej*, op. cit., p. 78 ; Z. Kmiecik, J. Myśliński et al., *Prasa polska w latach 1864-1918*, op. cit., p. 275.

63. Bogdan Nowakowski, *Devant une cantine à Saint-Pétersbourg*,
caricature pour *Mucha* [*La Mouche*], vol. XLV, n° 5, 17 avril 1913,
Bibliothèque municipale de Chelm

Marek Tobera, auteur de la plus importante monographie consacrée à la presse satirique varsoivienne de cette époque, suppose enfin que le lecteur habituel de la revue

lisait probablement les journaux, connaissait aussi d'autres revues socioculturelles. C'était probablement un fonctionnaire, peut-être un petit bourgeois, et malgré ses sympathies et antipathies politiques, il ne s'engageait pas activement dans la vie publique, adoptant le rôle de l'observateur¹⁸.

LA MOUCHE, 1889

Vu la pression de la censure préventive, dans les premières années de *La Mouche*, le choix de sujets traités dû être restreint. Cependant, bien souvent différentes façons de parler de la situation politique française ou allemande, de Zanzibar aux blagues sur les cannibales, devenaient, pour le lecteur, des métaphores de la situation polonaise. Quant aux sujets traités plus directement, il s'agissait principalement de la vie interne du pays, comme les problèmes des chemins de fer du pays de la Vistule.

Sur les pages de la revue apparurent bien vite plusieurs personnages-types. Ainsi, les histoires du quartier furent « confiées » au concierge varsovien, Walenty, parlant par ailleurs un dialecte qui disparut avec la seconde guerre mondiale. À défaut d'un autre mode, l'humour linguistique était bien présent : des blagues sur le parler de la Galicie austro-hongroise aux premières blagues juives (*szmonces*).

L'éventail des genres employés restait, quant à lui, assez restreint : parodies de dépêches officielles, récits inspirés de romans paraissant à l'époque en feuilleton dans les journaux (notamment les histoires de la compagnie « Non-Wokulski », parodie directe de l'histoire du personnage principal de *La Poupée* [*Lalka*], roman de Bolesław Prus, 1889¹⁹), poèmes, dialogues, nécrologies humoristiques, correspondance... Citons trois exemples.

Dans un des numéros, le titre de la revue changea de place – il a été transféré en bas de la page, et le dessin de couverture représente une poignée de gens regardant vers le ciel (fig. 64). La légende dit : « — Mon p'tit, qu'est-ce qu'ils regardent tous ? — Ils cherchent le titre de la revue, M'ssieur²⁰ ! » Ce jeu avec la métaphore visuelle se poursuivait depuis des années, comme peuvent en

18 M. Tobera, « *Wesołe gazetki* », *op. cit.*, p. 131.

19 B. Prus, *La Poupée, roman*, trad. Simone Deligne, Wencelas Godlewski et Michel Marcq, Paris, Del Duca, 1962-1964, 3 vol.

20 *Mucha*, vol. XV, n° 4, 13 janvier 1889 : « *Edziu, czego się tu tak wszyscy w górę patrzą? Rzecz prosta, szukają, gdzie się zapodział tytuł pisma* ».

64. Anonyme, couverture pour *Mucha* [*La Mouche*], vol. XV, n° 4,
13 [25] janvier 1889, Bibliothèque municipale de Chelm

65. *Mucha* [*La Mouche*], vol. III, n° 13, 18 [30] mars 1877, p. 2,
Bibliothèque universitaire de Varsovie

témoigner le dessin d'un verre d'eau noire, selon la légende, « d'après nature », décrit en ces termes : « Un verre d'eau pure et potable de l'aqueduc varsovien²¹ » (fig. 65) ou le pseudo-reportage du marché annuel dans la bourgade de Łowicz, dans lequel les personnes présentes au marché ont été décrites comme si elles étaient elles-mêmes la marchandise vendue : les paysannes sont des « pots à fleurs », l'omnibus venant de Varsovie une « diligence pour moutons et agneaux », et un ivrogne est décrit par l'expression « inventaire du mort », jeu de mots avec l'inventaire du vivant²²...

Cependant, les auteurs de ces blagues se cachent sous de pseudonymes du type « Non-Dante », « Presque-Heine », « KIKIRYKI », ce qu'explique, encore une fois, la pression de la censure, imposant de changements de nom très fréquents.

LA MOUCHE, 1904 : HUMOUR ET ABSURDE

À la satire jouant sur le double langage s'ajoute, la veille de la révolution de 1905-1907, ce qu'on pourrait désigner par une poétique de l'absurde :

On cherche jeune homme riche de sa belle écriture... et d'une chaudière à vapeur verticale de puissance 6 ch... demandé pour broderie en couleur et sur canevas... sur 3 acres du terrain boisé de pins.

Enseignement de couture selon le système français... par étalon de race hanovrienne... peu utilisé sur béton... sur place ou à emporter.

Déjeuners hygiéniques au beurre frais... efficaces et sans douleur... couverture en cuir et tissu anglais... manufacture spécialisée en cochers et volants²³.

Ces annonces disparates, collage de différentes annonces réelles, anticipent presque sur la poétique dadaïste. Leur absurdité témoigne également d'un réflexe critique par rapport au langage publicitaire, envahissant déjà à l'époque les journaux, et *La Mouche* en particulier.

21 *Mucha*, vol. X, n° 13, 18 mars 1877, p. 2 : « Szklanka wody czystej do picia z wodociągu warszawskiego ».

22 *Ibid.*, p. 4 : « donice; wóz do przewożenia baranów i cieląt; inwentarz martwy ».

23 *Mucha*, vol. XXXVII, n° 19, 23 avril 1904, p. 2 « Ogłoszenia rozsypane : Młody człowiek z ładnym charakterem pisma... i kotłem stojącym o sile 6-ciu koni... potrzebny do kolorowego haftu i kanwy... na trzymorgowej działce sosnowego lasu. » « Kroju systemem francuskim uczy... ogier hanowerskiej rasy... mało używany na betonowym podkładzie... z własnych oraz powierzonych materiałów. » « Obiady higieniczne na świeżym maśle... działające szybko i bez bólesci... oprawa w skórę i płótno angielskie... specjalna fabryka bryczek i wolantów. »

Cependant, la satire de mœurs garde toujours sa place « correctrice » sur les pages de la revue. Peut en témoigner depuis des années l'« agenda de la semaine », énumérant de prénoms inventés, correspondant tous aux différents vices rongant la société de l'époque :

Prénoms slaves : Qui-parle-au-téléphone, Avale-vodka, Preneur-des-crédits, Faiseur-de-blagues, Qui-ronfle-à-voix-haute, Joueur-de-billard, Mordeur-de-la-viande [...] ²⁴.

Et cette observation se poursuit par des jeux de mots exposant les inégalités sociales (« *La longueur de la journée* pour les conducteurs de tramway est de 16 h ²⁵ ») ou les difficultés dans la vie de tous les jours, comme sur un dessin représentant le dialogue matinal d'un client d'hôtel avec un serveur :

[Client :] — Jamais encore les puces ne m'ont autant mordu !

[Serveur :] — Rien d'étonnant, M'ssieur ! Dans notre établissement tout est de la meilleure qualité ²⁶ !

427

LA MOUCHE DANS LA RÉVOLUTION DE 1905-1907

Pour *La Mouche*, comme pour toute la presse polonaise dans le tronçon russe, le grand tournant arrive avec la révolution de 1905-1907. Ensemble de grèves, manifestations et protestations issues de l'échec dans la guerre russo-japonaise, confrontation de la modernisation socio-économique du pays avec le régime sclérosé, la révolution enflamma pour deux ans toute la Russie, dont le pays de la Vistule. Après le massacre dit du dimanche rouge, la création de nombreux soviets ouvriers, des révoltes à la campagne et la fameuse mutinerie du cuirassé *Potemkine* (immortalisée par le film de Sergueï Eisenstein en 1925), la révolution apporta plusieurs changements, dont le vote de la constitution et la levée de la censure préventive, le 7 novembre 1905 ²⁷.

Dès le début du conflit, *La Mouche* s'est engagée en faveur du changement malgré les répressions, réelles, contre les revues engagées dans l'actualité politique. La presse satirique est même plus opprimée dans le pays de la Vistule qu'en Russie elle-même : il suffit de rappeler qu'en Russie, sur 368 suspensions

24 *Mucha*, vol. XVII, n° 47, 8 novembre 1891, p. 2 : « Imiona słowiańskie : *Telefonogada, Sznapochłapa, Kredytobraka, Kawaloroba, Głośnochrapa, Bilardograja, Gryzimięsa.* »

25 *Ibid.* : « *Długość dnia dla oficjalistów tramwajowych godzin 16.* »

26 *Mucha*, vol. XXXVII, n° 36, 13 août 1904 : « — *Nigdy jeszcze mnie tak nie pogryzło, jak dziś w waszem łóżku!* / — *Nic dziwnego, proszę pana. Cokolwiek bądź u nas jest, to zawsze w najlepszym gatunku.* »

27 Voir François-Xavier Coquin, 1905. *La révolution russe manquée*, Bruxelles, Complexe, 1999.

décrétées dans les années 1905-1911, seulement 14 concernaient les revues satiriques, pendant que *La Mouche* à elle seule fut suspendue 8 fois, et son rédacteur expulsé temporairement du territoire russe²⁸.

Étant donné cette situation, la solution inventée par Buchner était aussi simple qu'efficace : il faisait paraître son hebdomadaire dans la même mise en page mais sous un titre différent. Au cours de l'année 1906, pas moins de 27 titres différents sont à signaler, et ce chiffre monte à 49 pour toute la période révolutionnaire²⁹. Étant donné que le nom de la revue connu de ses lecteurs depuis plusieurs décennies appartenait au règne des insectes, l'intuition de Buchner fut d'employer d'autres noms de la même famille. Ainsi, *La Mouche* devint *Petite mouche* [*Muszka*], puis *Taon des bœufs* [*Bąk*], *Papillon* [*Motył*], *Fourmis* [*Mrówka*], *Moustique* [*Komar*], *Scarabée* [*Żuk*], *Hanneton* [*Chrabąszcz*] ou encore *Blatte* [*Prusak*]. Ensuite, vint le tour des oiseaux (pas moins de 26³⁰) et d'autres noms d'animaux³¹. Buchner se référait aussi aux dénominations renvoyant à la tradition de la satire polonaise : le personnage de Stańczyk (bouffon des rois polonais à la fin du XVI^e siècle auquel on attribua tout au long du XIX^e siècle la prophétie sur la fin de l'ancien régime polonais) ou celui de Marchoń, issu de la facétie médiévale. En dernier lieu, signalons les noms les plus provocateurs : quelques numéros de *La Mouche* sont parus sous les titres *Knout* [*Knut*] ou *Le Fouet* [*Bat*].

Dans la durée, la position de *La Mouche* par rapport au conflit fut cependant de garder un « juste milieu » bourgeois entre le soutien à la révolution et le refus de l'oppression tsariste, au nom de la défense de l'harmonie dans la société et contre les attentats anarchistes. Attention à l'équilibre social, présence constante de thèmes urbains et satire sociale à caractère modéré constituèrent donc le dénominateur commun de l'activité précédente de la revue et de son engagement pro-révolutionnaire. Citons un exemple significatif de ce combat pour la « normalisation » de la situation sociopolitique, à la fois protestation et appel au calme :

28 M. Tobera, « *Wesołe gazetki* », *op. cit.*, p. 141.

29 J. Łojek et al., *Dzieje Prasy Polskiej*, *op. cit.*, p. 64 ; Z. Kmiecik, J. Myśliński et al., *Prasa polska w latach 1864-1918*, *op. cit.*, p. 63 ; M. Tobera, « *Wesołe gazetki* », *op. cit.*, p. 135, 136, 138.

30 *Dzięcioł* [*Pic*], *Kruk* [*Corbeau*], *Kukułka* [*Coucou*], *Sęp* [*Vautour*], *Wróbel* [*Moineau*], *Szczygieł* [*Chardonneret*], *Kwiczol* [*Grive litorne*], *Sroka* [*Pie*], *Bażant* [*Faisan*], *Skowronek* [*Alouette*], *Jaskółka* [*Hirondelle*], *Szpak* [*Étourneau*], *Dudek* [*Huppe fasciée*], *Czyżyk* [*Tarin des aulnes*], *Gil* [*Bouvreuil pivoine*], *Kos* [*Merle*], *Sójka* [*Geai des chênes*], *Kuropatwa* [*Perdrix*], *Jastrząb* [*Autour*], *Kolibier* [*Colibri*], *Turkawka* [*Tourterelle*], *Czapla* [*Héron*], *Słowik* [*Rossignol*], *Przepiórka* [*Caille des blés*], *Sikora* [*Mésange*], *Pliszka* [*Bergeronnette des ruisseaux*]...

31 *Hérisson* [*Jez*], *Serpent* [*Wąż*], *Lièvre* [*Zajac*], *Bouc* [*Cap*], *Grenouille* [*Żaba*]. Autres noms : *Gars* [*Faceł*], *Buisson* [*Krzak*], *Ruche* [*Ul*].

Extrait de la Grammaire du dialecte varsovien (Édition 1905)

Je suis

Tu es

Il est

Nous sommes en taule.

Vous êtes

Ils sont³²

De façon analogue, la couverture d'un des numéros parus en 1905 exposait la prétendue dernière mode « parisienne », à savoir les tissus à carreaux, comme correspondant au ferment révolutionnaire (fig. 66) et, de cette façon, insistait sur le fait que tous les citoyens polonais sont concernés par les événements politiques récents :

Mode de Varsovie. Saison 1905/1906

— Regarde! Comme toujours, les X [s'habillent] conformément aux dernières tendances : toute la famille derrière les barreaux³³!

Et si le « petit agenda » de la revue pointait d'habitude les problèmes récurrents de la société, au cours de la révolution il devint un commentaire lucide sur les événements politiques et une façon de rendre hommage aux victimes de la répression :

Prénoms slaves : Aujourd'hui, nous fêtons l'Écrasé, demain les Fouetteurs au Knout.

Assemblées générales : Assemblée générale ordinaire de la Société des soins aux mouchardeurs. Réunion de communistes, discours : « Ce qui est tien, est le mien, et le mien, c'est une balle dans la tête ».

Expositions : [...] Exposition annuelle de dents perdues, côtes cassées et yeux au beurre noir³⁴.

Par ses textes, Buchner prônait ainsi l'opposition contre les trois Empires et insistait sur le besoin de solidarité de la population polonaise non seulement dans le pays de la Vistule, mais entre toutes les trois partitions. Sa conception

32 *Mucha*, vol. XXXVIII, n° 47, 1^{er} décembre 1905, p. 2 : « *Z gramatyki warszawskiej / wydanie 1905 r. // Ja siedzę / Ty siedzisz / On siedzi / My siedzimy w kozie / Wy siedzicie / Oni siedzą* ».

33 *Dzięcioł*, vol. I, n° 3, 16 mars 1906 : « *Modes de Varsovie. Saison 1905/6. Patrz, Iksińscy zawsze według ostatniej mody. Cała rodzina za kratą* ».

34 *Dzięcioł*, vol. I, n° 3, 16 mars 1906, p. 7 : « *Imiona słowiańskie. Dziś Rozbijaksa, jutro Nahajkołłuka. / Zgromadzenia i posiedzenia. Zgromadzenie ogólne członków Towarzystwa opieki nad szpiclami. Sesja komunistów wraz z odczytem: "Co twoje, to moje, a co moje to kulą w łeb". / Wystawy terminowe : [...] Druga doroczna wystawa wybitych zębów, połamanych żeber i podbitych oczu* ».

66. Henryk Nowodworski, couverture pour *Dzięcioł* [*Le Pic*], vol. 1, n° 3,
16 mars 1906, Bibliothèque universitaire de Varsovie

lucide acquiert de l'importance, si on prend en compte le fait que dans la même période le tronçon allemand vit l'accroissement de la politique antipolonaise du Reich, symbolisée par la grève d'élèves polonais à Września (contre l'obligation de prier et de suivre les cours de catéchisme en allemand), ou le cas fameux du paysan Michał Drzymała (1857-1937) qui, n'ayant pas obtenu la permission de construire une maison sur son terrain, y vivait dans un wagon³⁵.

Les récits de la vie quotidienne cédèrent enfin la place, eux aussi, à l'actualité politique – employant un humour plutôt noir :

Nouvelles (du matin au soir)

[...] Le propriétaire de l'œil trouvé sur une planche après l'explosion d'une bombe, rue Bielańska, ne s'est pas présenté hier à l'Hôtel de ville pour récupérer son bien³⁶.

En outre, si la revue se prononça contre les anarchistes dont les attentats menacèrent aussi les civils, *La Mouche* les dénonça de sa façon habituelle, c'est-à-dire avec un humour non pas grinçant, mais conciliateur, et en jouant sur les tonalités de l'absurde. Buchner attaquait autant les capitalistes que les anarchistes, autant les grévistes semant le désordre que l'aristocratie insensible à leurs demandes. De même, la plaisanterie érotique légère – de simples blagues sur la vie conjugale – témoignait toujours du fait que le lecteur principal de la revue restait un bourgeois de classe moyenne avec ses convictions de « juste milieu ».

Plus tard, *La Mouche* commenta les travaux sur la constitution, critiquant la lenteur de travaux parlementaires dans un prétendu « diagnostic fatal », dont le but était de rendre absurdes les défauts de la bureaucratie russe :

Selon les plus sérieux médecins du monde, la bureaucratie russe serait rongée par les maladies suivantes :

Meningitis cerebrealis – méningite du cerveau

Cancer obscurantiae – cancer de l'obscurantisme

Impotentia mentis – impotence de la pensée

Marasmus senilis – marasme sénile

Furor bestialis – fureur bestiale

Febris aurea constans – fièvre de l'or permanente

35 Voir Martin Sprungala, « Das Leben des polnischen "Helden" Michel Drzymała » [« La vie du "héros" polonais Michel Drzymała »], *Jahrbuch Weichsel-Warthe*, vol. LIII, 2007, p. 152-161.

36 *Dzięcioł*, vol. I, n° 6, 11 mai 1906, p. 2 : « *Właściciel oka, znalezionego na desce po wybuchu bomby na Bielańskiej i przez wczorajszy dzień nie zgłosił się po swoją własność do Ratusza* ».

Convulsio manum – tremblement de mains, autrement dit maladie *bieri bieri* [jeu de mots entre la maladie béribéri et l'impératif du verbe russe « prendre » qui se prononce de façon similaire]³⁷.

LA MOUCHE APRÈS 1914

Après la révolution, libéré de la censure et profitant de la position stable de la revue sur le marché, Buchner resta fidèle à son plaidoyer pacifiste. Ici, l'entre-deux-guerres n'apporta pas de changements importants: *La Mouche*, avec un tirage allant de 25 à 50 000 exemplaires, resta un point de référence pour la presse satirique polonaise³⁸.

432

Ainsi, l'importance de la levée de la censure partage l'existence de *La Mouche* en deux périodes fondamentales: 1868-1905 et 1905-1939. Avant 1905, les aspects les plus importants de son activité étaient la critique sociale à dimension pédagogique et l'emploi du « double langage », tous deux conformes à une tendance générale dans la littérature polonaise après l'insurrection de 1863-1864. À partir de 1905, l'engagement politique de la revue devint son arme de combat principal, mais la tactique de Buchner visant à trouver le « juste milieu » conforme au goût de ses lecteurs resta la même. La longue existence de *La Mouche* s'explique ainsi par le fait qu'elle fut une des premières revues satiriques polonaises à s'engager dans la vie publique tout en conservant une attitude modérée, critique, mais pacifiste.

L'histoire de *La Mouche* dévoile aussi cette spécificité de l'évolution culturelle polonaise (et plus généralement centre-européenne) qu'est le rôle de la littérature dans la construction de la nation moderne: émis par Buchner, les appels au pacifisme et à la réconciliation nationale face à l'oppression des Empires voisins permettent de voir celui qui était censé être un critique libre de la réalité sociopolitique se soumettre, comme la plupart des auteurs polonais de tout le XIX^e siècle, à l'obligation de défendre la « conscience de soi », celle qui garantissait la subsistance d'une nation sans État.

Enfin, que dire de l'humour un peu triste de *La Mouche*? Il dévoile trois aspects communs aux littératures de la région construites *a contrario* de l'hostilité de conditions socioculturelles: la tendance à la parodie, le penchant

37 *Dzięcioł*, vol. I, n° 11, 15 juin 1906, p. 3: « *Według orzeczenia wszechświatowych powag lekarskich, biurokrację rosyjską toczą następujące choroby: / Meningitis cerebrealis – drętwnica mózgu / Cancer obscurantiae – rak ciemnoty / Impotentia mentis – niemoc umysłu / Marasmus senilis – uwiad starczy / Furor bestialis – wściekłość zwierzęca / Febris aurea constans – nieustająca gorączka złota / Convulsio manum – drgawki rąk, choroba zwana inaczej bieri-bieri[...]»*

38 J. Łojek et al., *Dzieje Prasy Polskiej*, op. cit., p. 118.

pour l'absurde et l'amour du grotesque, identifiés par Milan Kundera comme la *differentia specifica* de toute l'Europe centrale³⁹. Même si les blagues de Buchner se situent loin derrière celles de Hašek, elles appartiennent donc, toutes proportions gardées, à la même aire culturelle, la *Mitteleuropa*. La numérisation récente de nombreuses revues de l'époque, et notamment de tous les numéros de *La Mouche* dont nous avons pu profiter, permet d'espérer l'apparition de nouvelles études consacrées à la presse satirique de langue polonaise. Car s'il n'y a « rien de plus triste dans ce monde qu'une revue humoristique polonaise », ce phénomène ne mérite-t-il pas une explication ?

BIBLIOGRAPHIE

- FRYBES Stanisław, *W krainie groteski. Problemy satyry galicyjskiej drugiej połowy XIX wieku [Au pays du grotesque. Sur la satire de Galicie dans la seconde moitié du XIX^e siècle]*, Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk, Ossolineum, 1979.
- KMIECIK Zenon, *Prasa polska w rewolucji, 1905-1907 [La Presse polonaise dans la révolution, 1905-1907]*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, 1980.
- , *Prasa polska w latach 1908-1918 [La Presse polonaise dans les années 1908-1918]*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, 1981.
- , *Zarys historii prasy polskiej w Królestwie Polskim w latach, 1864-1904 [Éléments pour l'histoire de la presse du royaume polonais, 1864-1904]*, Warszawa, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1972.
- KMIECIK Zenon, MYŚLIŃSKI Jerzy, JAKÓBCZYK Witold, CIEŚLAK Tadeusz, PACZKOWSKI Andrzej, GARLICKA Aleksandra et NOTKOWSKI Andrzej, *Prasa polska w latach 1864-1918 [La Presse polonaise dans les années 1864-1918]*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, 1976.
- LIPSKI Jan Józef, *Warszawscy « Pustelnicy » i « Bywalcy ». Felietoniści i kronikarze, 1818-1939 [« Vagabonds » et « mondains ». Feuilletonistes et chroniqueurs varsoviens, 1818-1939]*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973, 2 vol.
- ŁOJEK Jerzy, MYŚLIŃSKI Jerzy et WŁADYKA Wiesław, *Dzieje prasy polskiej [Histoire de la presse polonaise]*, Warszawa, Interpress, 1988.
- TOBERA Marek, « *Wesołe gazetki* ». *Prasa satyryczno-humorystyczna w Królestwie Polskim w latach, 1905-1914 [« Les Revues joyeuses ». Presse satirique et humoristique dans le royaume polonais, 1905-1914]*, Warszawa/Łódź, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, 1988.

39 Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986. Voir Xavier Galmiche, « Une Europe pleine de ploucs ? Les Nouvelles-Abdères en Europe centrale ou la Concession à la trivialité », *Revue des études slaves*, vol. LXXXII, n° 2, 2011, p. 253-274 ; *Le Grotesque de l'histoire. Avatars en Europe centrale et orientale au xx^e siècle*, dir. Stanisław Fiszer, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2005.

DER WAHRE JACOB (1884-1933):
LE SUCCÈS D'UN ORGANE DE PARTI
À L'ÉCART DES CIRCUITS TRADITIONNELS

Jean-Claude Gardes

Même si un certain nombre de travaux lui ont été consacrés, la revue *Der Wahre Jacob* [Jacques le Véridique] demeure une revue dont la modeste renommée actuelle ne rend nullement compte de son audience passée. Son succès est à replacer dans le contexte de la seconde moitié du XIX^e siècle, extrêmement favorable à la presse satirique allemande. Il est nécessaire de retracer brièvement ce contexte avant d'analyser les raisons de l'extraordinaire réussite de cet organe de parti, qui prend appui sur un certain repli des artistes, satiristes comme dessinateurs, et sur leur « identité » sociale-démocrate allemande.

ÉMERGENCE DE LA PRESSE SATIRIQUE ALLEMANDE¹

Dans les pays germanophones, au début du XIX^e siècle encore, la satire demeure essentiellement littéraire ; jusqu'à la fin des années 1830, elle se présente sous la forme d'un feuilleton, supplément humoristique et satirique joint au journal. Les premiers journaux satiriques voient le jour au début des années quarante. Tout comme *Punch*, fondé en 1841, ils prennent appui sur le modèle français et les créations de Charles Philippon, *La Caricature*, puis *Le Charivari*. L'agitation sociale et politique qui précède et provoque les révolutions de 1848 et les révolutions elles-mêmes sont les principaux ferments de cette révolte satirique, dans laquelle l'image commence à tenir une place non négligeable. La publication des *Fliegende Blätter* [Feuilles volantes] à Munich le 7 novembre 1844 marque les vrais débuts de la presse satirique allemande, qui connaît un premier âge d'or à la fin des années 1840 avec plus de vingt créations à Munich en 1848-1849 et plus de trente-cinq à Berlin. Parmi ces dernières,

1 Les parties historiques de cet article prennent appui sur nos travaux antérieurs plus développés sur *Der Wahre Jacob* et la presse satirique allemande, mentionnés dans la bibliographie.

citons *Kladderadatsch* [*Patatras*], édité à Berlin, qui, comme *Fliegende Blätter*, assurera la continuité de la presse satirique allemande jusqu'en 1944².

Ce premier âge d'or sera de courte durée, la quasi-totalité des revues étant victime de l'arbitraire réactionnaire qui reprend le dessus dans bon nombre d'États allemands. *Fliegende Blätter* et *Kladderadatsch* parviennent néanmoins à se maintenir et seront rejoints dans les années 1860 par différents confrères à Hambourg, à Francfort (avec la célèbre *Frankfurter Latern* [*Lanterne de Francfort*]), à Leipzig... C'est toutefois Berlin qui s'impose à partir des années 1860 et 1870 comme le centre de la presse satirique allemande, avec notamment, en dehors du *Kladderadatsch*, *Berliner Wespen* [*Guêpes de Berlin*], *Ulk* [*Canular*], puis *Lustige Blätter* [*Feuilles amusantes*]. Ces revues, quoique libérales, ne font pas toutes preuve d'un grand esprit critique face à Bismarck, à qui *Kladderadatsch* se rallie sans condition dès le début des années 1870.

LA FONDATION DE *DER WAHRE JACOB* EN 1879 ET EN 1884

Durant les deux premières décennies du Second Empire allemand fondé en 1871, l'Allemagne bismarckienne est marquée par la politique extrêmement dure du chancelier, qui mène une lutte contre tous les ennemis intérieurs [*innere Reichsfeinde*] d'une main de fer : sont combattus dans un premier temps les libéraux, puis les catholiques, et enfin les socialistes, dont les deux premières associations ou partis, l'ADAV [Allgemeiner Deutscher Arbeiterverein (Association générale des travailleurs allemands)], fondé en 1863, et le SDAP [Sozialdemokratische Arbeiterpartei (Parti ouvrier social-démocrate)] d'August Bebel et de Wilhelm Liebknecht, fondé en 1869, fusionnent en 1875 à Gotha pour fonder le SPD [Sozialdemokratische Partei Deutschlands (Parti social-démocrate allemand)]. La force croissante du mouvement socialiste amène Bismarck à faire voter en 1878 les lois d'exception, qui musèlent dans une très grande part les activités de ce parti, notamment la presse et l'édition. Ces lois seront sans cesse prorogées jusqu'en 1890 et ont incontestablement contribué à renforcer l'esprit de classe des travailleurs, à faire naître une culture d'opposition spécifique.

Le mouvement socialiste a très vite, dès le début des années 1870, reconnu dans les journaux satiriques un moyen privilégié de propagande. Il est vrai que, jouant de l'ambiguïté de leur art – qui est bien de charger, de déformer

2 Deux remarques s'imposent ici : d'une part, la presse satirique allemande se singularise par la longévité de plusieurs de ses principaux fleurons (dont le célèbre *Simplicissimus*) ; d'autre part, ces deux journaux représentent deux aspects très différents de la presse satirique et humoristique, le *Familienwitzblatt* (journal s'attardant sur les mœurs, dans une perspective presque exclusivement humoristique) et le *Tendenzwitzblatt* (organe politique).

en riant –, satiristes et caricaturistes jouissent souvent d'une certaine liberté de manœuvre et peuvent ainsi parfois défendre des opinions qu'ils hésiteraient par ailleurs à formuler ouvertement.

S'inspirant de Georg Werth et de ses remarquables feuilletons satiriques publiés dans la *Neue Rheinische Zeitung* [Nouvelle gazette rhénane] en 1848-1849, de nombreuses revues sociales-démocrates de niveau fort inégal et encore peu illustrées voient alors le jour en Allemagne dans les années 1870. Aucune de ces revues ne parvient toutefois à tromper durablement la censure, qui n'était pas appliquée avec la même rigueur dans tous les États allemands regroupés au sein de l'Empire.

Édité par Johannes H. W. Dietz et rédigé par Wilhelm Blos, *Der Wahre Jacob* parut pour la première fois en 1879 à Hambourg. Cette première tentative, de caractère avant tout local, prit fin en octobre 1880 après 12 numéros, dont on ne parvient pas à retrouver la trace. Ce premier *Der Wahre Jacob* est mentionné par le futur rédacteur en chef Friedrich Wendel en 1929 dans son ouvrage célébrant les cinquante ans d'existence de la revue. Il l'est également dans le n° 292 du 28 septembre 1897, consacré au congrès du parti à Hambourg, et dans lequel sont évoqués les soucis d'un ancien quotidien hambourgeois socialiste ainsi que ceux du *Wahre Jacob*, que Dietz et Blos préférèrent faire disparaître plutôt que de le voir tomber sous les coups de la censure, le « petit état de siège » [*der kleine Belagerungszustand*] ayant été proclamé à Hambourg en octobre 1880.

Banni de Hambourg, tout comme Wilhelm Blos, Dietz se rend alors à Leipzig, puis à Stuttgart, où il fonde en décembre 1881 la maison d'édition Dietz, et reprend en janvier 1884 la parution d'un nouveau *Der Wahre Jacob* de quatre pages, avec pour sous-titre « Illustrirtes humoristisch-satirisches Monatsblatt » [« Mensuel illustré humoristique et satirique »] (fig. 67).

Ce départ fut le bon : pendant près de cinquante ans, de 1884 à 1933, *Der Wahre Jacob*, symbolisé par un petit homme narquois fumant une longue pipe, fut une des lectures préférées des milieux populaires de toute l'Allemagne, de l'Allemagne moyenne en premier lieu. La représentation de *Der Wahre Jacob* fait référence à une expression aujourd'hui désuète, « *Das ist der wahre Jacob* » [« c'est Jacques le Véridique »], que l'on employait jusqu'à la fin du XIX^e siècle pour désigner quelqu'un qui se signalait par son bon sens, la justesse, la sagesse et l'humour de ses remarques. De temps à autre, Jacques le Véridique agite un fouet « afin que les oreilles de la sottise et de la bassesse résonnent de sifflements et de crépitements railleurs³ ».

3 « Zum neuen Jahr » [« Bonne année ! »], *Der Wahre Jacob*, n° 716, 1^{er} janvier 1914, p. 8178 : « dass es pfeift und kracht, hohnlachend um die langen Ohren der Dummheit und der Niedertracht ».

À ses débuts, la revue est mensuelle, elle devient toutefois bimensuelle dès 1888, puis hebdomadaire à partir de 1923, en faisant ainsi suite à des vœux anciens, émis dès 1901 par les membres du parti, lors des congrès annuels du SPD. Le prix de la revue fut fixé en 1884 à 10 pfennigs. Il ne varia pas de 1884 à 1917, avant que la hausse du prix du papier, puis l'inflation ne lui fassent atteindre en 1923 des sommets semblables à ceux de bien d'autres publications (20 millions de marks!). Une fois l'inflation maîtrisée, le prix oscilla entre 15 et 40 pfennigs.

LE SUCCÈS DE LA REVUE

Soutenu par le parti, le journal fit preuve de 1884 à 1890, c'est-à-dire durant les lois d'exception, d'une extrême prudence pour ne pas éveiller l'attention de la censure. Il ne fit l'objet d'aucune interdiction. On trouve donc dans les numéros de cette époque un nombre élevé de caricatures et d'articles peu critiques, purement humoristiques, peu caractéristiques de l'esprit futur de cet organe.

Discrètement, il n'en commence pas moins à soutenir la lutte des sociaux-démocrates contre les lois d'exception, le militarisme, l'impérialisme, le colonialisme naissant, et il ose se faire ouvertement l'écho du mécontentement populaire qui se manifeste, en dépit des lois sociales, sous forme de grèves à partir de 1889. Pour ce faire, il transpose le lieu de l'action ou de l'événement dans un pays lointain (Cameroun ou Togo par exemple, protectorats allemands depuis 1884) ou imaginaire, reflète ironiquement de propos hostiles à la classe ouvrière, ou rapporte des faits sur un ton apparemment neutre.

Il est impossible de connaître les chiffres de sa diffusion durant les lois d'exception. On peut simplement affirmer que, d'audience nationale, il s'est développé très rapidement, car il comptait en 1890, si l'on se fie aux statistiques données chaque année dans le procès-verbal du congrès du parti social-démocrate, déjà 107 000 abonnés, avec le *Süddeutscher Postillon* [*Postillon de l'Allemagne du Sud*], autre organe satirique socialiste créé en 1882 à Munich et qui n'a jamais joui d'une très grande audience.

Une fois les lois d'exception abolies, *Der Wahre Jacob* put prendre position beaucoup plus clairement en faveur de la social-démocratie et dut faire face de 1890 à 1914 à trois procès⁴, ce qui n'entacha nullement sa renommée grandissante, puis son succès phénoménal.

Sous l'égide des rédacteurs en chef Georg Bassler, puis Berthold Heymann, qui restèrent longtemps en poste (1890-1900 et 1901-1919 respectivement),

4 Ce qui est relativement peu.

le nombre des abonnés augmenta sensiblement pour atteindre 195 000 en 1905, et près de 400 000 (380 000) en 1912⁵. Quand on sait qu'aucune revue satirique allemande ne pouvait faire valoir durablement des chiffres de diffusion supérieurs à 100 000 au début du xx^e siècle, on prend conscience de sa popularité pendant l'ère wilhelmienne. Signalons qu'en France, à la même époque, *L'Assiette au beurre*, se prévalait de tirages entre 25 000 et 40 000.

Profitant des nouvelles techniques d'impression, *Der Wahre Jacob* changea progressivement de visage : la part de l'illustration et de la caricature augmenta sensiblement pour se situer aux alentours de 50% ; la première page, composée au départ d'un poème, fut illustrée à partir de 1891 d'une caricature pleine page. Les quatre pages du numéro furent rapidement accompagnées de suppléments (usage très fréquent à cette époque), dont le nombre de pages moyen augmenta régulièrement, de 4,5 en 1892 à 6,5 en 1897, puis à 10,5 en 1906, et à 12 en 1910.

UN APRÈS-GUERRE DIFFICILE

Le déclenchement des hostilités en 1914 mit une fin brutale à l'essor continu du journal. Le nombre d'abonnés chuta, se stabilisant toutefois à un niveau respectable de 160 000 à 170 000. Comme tous ses confrères, *Der Wahre Jacob* oublia d'un coup ses différends avec Guillaume II et sa camarilla, les junkers, l'Église... Dans l'ensemble toutefois, tout en prenant fait et cause pour l'Allemagne dans sa guerre considérée comme défensive, la revue évita de recourir à un ton trop militariste pour insister bien davantage sur l'inutilité des actes barbares, sur les problèmes humains liés à la guerre, et pour dénoncer les usuriers, trafiquants et spéculateurs de tout genre qui profitaient de la situation. La guerre s'éternisant, *Der Wahre Jacob* ne cessa de se faire l'apôtre de la paix, surtout à partir de 1917, et accueillit la paix en 1918 sinon avec enthousiasme, du moins avec soulagement.

La revue connut de grosses difficultés à partir de 1920. Finalement, elle capitula le 12 octobre 1923, de même que bien d'autres revues ou journaux socialistes tels que *Die Neue Zeit* [*Les Temps nouveaux*] ou *Die Gleichheit* [*L'Égalité*]. La baisse d'audience du périodique n'est pas uniquement due à des facteurs économiques. Luttés idéologiques au sein du mouvement ouvrier (depuis la création du parti des socialistes indépendants et l'émergence du mouvement spartakiste, puis du parti communiste), nouveau contexte politique (social-démocratie au pouvoir) : ces éléments ne pouvaient être favorables à l'essor d'une revue satirique de gauche, proche du pouvoir. De ce fait, malgré quelques satires mordantes contre le traité de Versailles ou l'occupation de la Ruhr, contre le bolchevisme ou le KPD (le Parti

5 Ces chiffres, de même que tous ceux qui sont évoqués par la suite, sont tirés des différents procès-verbaux de congrès du parti social-démocrate.

communiste allemand), le niveau de l'argumentation et de la réflexion baissa sensiblement et le journal publia de plus en plus d'articles ou de caricatures d'un intérêt politique ou social médiocre. On constate du reste le même phénomène dans l'ensemble des grandes revues satiriques allemandes de l'époque.

Dans son dernier numéro de 1923, la direction de *Der Wahre Jacob* annonçait qu'elle avait l'intention d'éditer un nouveau périodique dès que la situation économique le permettrait. C'est ainsi qu'un nouveau journal satirique hebdomadaire analogue vit le jour en janvier 1924 à Berlin, *Lachen links* [*Rire à gauche*], qui ne connut qu'un succès relatif. La revue reprit finalement en 1927 son titre initial : ce changement de titre ne semble avoir été qu'une astuce publicitaire afin de regagner les couches populaires autrefois fidèles à *Der Wahre Jacob*, astuce publicitaire payante puisque le journal parvint à doubler les chiffres de tirage de *Lachen links*. Cette progression fut toutefois enrayerée par la crise économique à partir de 1929-1930.

De 1924 à 1930, la baisse de niveau mentionnée ci-dessus s'amplifie, et la revue fait une place croissante aux photos et aux caricatures amusantes. Elle délaisse presque totalement les articles instructifs ainsi que les histoires didactiques que l'on rencontre encore dans les numéros de l'immédiat après-guerre. Les satires politiques en faveur du socialisme, contre le bolchevisme et l'extrême-droite sont alors perdues dans la masse de documents anodins. Ce n'est qu'après l'éviction de la social-démocratie du pouvoir en 1930 et l'impressionnant succès des nationaux-socialistes que le périodique, parfait reflet du parti qu'il soutient, intensifie à nouveau sa lutte, notamment contre les forces fascistes, réclamant ouvertement l'interdiction du parti nazi. En dépit de plusieurs interdictions, *Der Wahre Jacob* parvint à se maintenir jusqu'en mars 1933, peu après la prise du pouvoir par Hitler.

RAISONS DU SUCCÈS DURANT L'ÈRE WILHELMIENNE

De cette histoire rapide, il faut essentiellement retenir le succès phénoménal de la revue durant l'ère wilhelmienne, notamment durant la première décennie du xx^e siècle. Plusieurs éléments peuvent être mis en avant pour l'expliquer : le réseau du parti, son esprit de combat et la rhétorique qui lui est propre, ainsi que son prix modique.

Le premier élément à souligner est le lien très fort de cette revue avec le parti social-démocrate. Il est symptomatique qu'un de ses piliers, Wilhelm Bloss, le créateur du premier *Der Wahre Jacob* de Hambourg⁶, ait été un dirigeant influent du SPD. Bloss œuvra ainsi pour la fusion des deux mouvements, ADAV

6 Wilhelm Bloss publia de nombreux articles sous divers pseudonymes (notamment H. Flux et A. Titus).

68. *Prosit Neujahr!* [*Bonne année !*], *Der Wahre Jacob*, n° 220, janvier 1895, couverture,
cliché université de Heidelberg

et SDAP, au début des années 1870, représenta ensuite, avec quelques courtes interruptions, le SPD au Reichstag de 1877 à 1918, avant d'être porté après la guerre à la tête du gouvernement du Wurtemberg.

Dans les procès-verbaux des congrès annuels du parti social-démocrate, la revue est citée à maintes reprises, et ses comptes financiers sont régulièrement mentionnés. Ce lien, manifeste encore en 1929 lorsque le parti est le premier à féliciter *Der Wahre Jacob* pour son cinquantième anniversaire, s'avéra primordial. Le périodique ne cessa de se faire le porte-parole des énormes espoirs placés dans la social-démocratie, qui était à même, pensait-on, de promouvoir l'État du futur, une sorte d'Éden terrestre, une fois arrivée au pouvoir. Beaucoup d'illustrations de l'époque, surtout celles de la dernière décennie du XIX^e siècle, surprennent le lecteur d'aujourd'hui par une certaine forme de naïveté, sympathique, mais désarmante (fig. 68).

Sur le plan politique, l'évolution idéologique de la revue reflète assez fidèlement l'évolution de la social-démocratie allemande, du radicalisme vers le révisionnisme. Sensible de 1890 à 1893-1894 au courant qualifié d'opportuniste, qui se laisse parfois séduire par les promesses du « nouveau cours » [*der Neue Kurs*] du jeune empereur Guillaume II, elle fait preuve d'un esprit révolutionnaire jusqu'à la fin du siècle, convaincue de la victoire prochaine du socialisme. Elle demeure toutefois évasive sur la tactique à adopter pour parvenir à instaurer la république socialiste et la dictature du prolétariat. Sur ce thème, les contradictions s'accusent au début du XX^e siècle, certains artistes continuent d'inciter les prolétaires à la lutte révolutionnaire, d'autres privilégient au contraire la voie évolutive et parlementaire, largement influencés par les succès électoraux de la social-démocratie⁷.

Dans le combat de la social-démocratie pour un monde meilleur et contre toutes les décisions gouvernementales défavorables à la classe ouvrière ou aux activités socialistes comme la *Umsturzvorlage* de 1894 (projet de loi visant tous ceux qui cherchent à renverser l'ordre établi) ou la *Zucht hausvorlage* de 1899 (projet de loi envisageant l'emprisonnement des grévistes qui s'opposent au travail des non-grévistes), *Der Wahre Jacob* souhaite tenir une place importante. Très tôt, la revue précise qu'elle n'entend pas être un journal satirique traditionnel, mais un « *Kampfblatt* », une feuille de combat. Caricaturistes et rédacteurs tentent sans répit de sensibiliser les masses ouvrières aux luttes du parti (fig. 69).

7 La social-démocratie devient en 1912 le parti majoritaire au Reichstag avec 107 sièges (sur 397). La revue, soucieuse de l'unité du parti, ne cesse de minimiser les tensions, comme le montrent ses commentaires sur les congrès de Hanovre (1899) ou de Nuremberg (1908), dans lesquels elle veut accréditer l'idée que les dissensions sont imaginées par la presse bourgeoise. Voir les caricatures *Der Parteitag in Hannover* [Le Congrès de Hanovre], *Der Wahre Jacob*, n° 345, 10 octobre 1899, p. 3091, et *Vor Nürnberg* [Avant Nuremberg], *Der Wahre Jacob*, n° 579, 13 octobre 1908, p. 5962.

69. *Der Schrecken des Jahrhunderts* [*La Terreur du siècle*], *Der Wahre Jacob*,
n° 405, 1^{er} janvier 1902, couverture, cliché université de Heidelberg

70. *Chor des Alten [Chœur des anciens]*, *Der Wahre Jacob*, n° 351, 2 janvier 1900, couverture :
« Le soleil a beau briller si intensément, il faudra bien qu'il se couche ! »,
cliché université de Heidelberg

C'est la raison pour laquelle *Der Wahre Jacob* peut paraître « sérieux », voire trop « sérieux ». Prenant leur tâche d'éducateurs à cœur, les artistes recherchent la simplicité pour s'adresser à leur public, souvent peu instruit. Ils recourent, bien plus fréquemment que toutes les autres grandes revues satiriques allemandes de l'époque, à des images, à des symboles, à des allégories à la portée de tous, mais dont la répétition peut irriter le lecteur d'aujourd'hui, notamment celle, inlassable, des métaphores empruntées au domaine de la nature (hiver/nuit, printemps/jour/soleil...) pour évoquer les luttes présentes et les perspectives d'avenir (fig. 70).

De plus, soucieuse de garder sans cesse le contact avec les masses, la revue publie régulièrement des poèmes que lui envoient des lecteurs fidèles dans la rubrique hebdomadaire « Briefkasten », le courrier des lecteurs. Ces poèmes sont bien entendu fréquemment de qualité très médiocre et c'est sans doute la raison pour laquelle la rédaction admet en refuser beaucoup. En 1900, le journal organisa un concours littéraire destiné à encourager les travailleurs à écrire.

446

Cette simplicité de style⁸ permit au périodique de devenir vraiment une des lectures préférées de la classe ouvrière. De nombreux poèmes publiés dans *Der Wahre Jacob* furent mis en musique, chantés par les enfants (on pense au célèbre *Sozialistenmarsch* [*La Marche des socialistes*] de Max Kegel), et des calendriers comportant poèmes ou nouvelles furent également publiés...

Un autre élément frappant pour le lecteur d'aujourd'hui est le curieux mélange de satire et de pathos des documents textuels et iconographiques : les effets burlesques ou comiques, en fait peu fréquents, ne représentent que très rarement à partir de 1890 une fin en soi, ils ont toujours pour but de ridiculiser⁹. En revanche, c'est dans les nombreuses historiettes, nullement comiques, où sont décrites les conditions de vie des plus humbles et leur extrême difficulté à faire face aux contraintes de leur misérable existence, que le pathos est le plus présent. L'emploi très important (abusif?) de ce pathétique larmoyant peut exaspérer le lecteur d'aujourd'hui. Cependant, le lecteur de l'époque, l'ouvrier, dont les conditions de travail et de vie, dans les *Mietskasernen*¹⁰ de Berlin ou des banlieues, étaient déplorables, retrouvait sans doute à la lecture de ces histoires un peu de dignité, se sachant écouté et défendu.

Cette dignité, l'ouvrier la retrouvait également dans le combat, la revue ne cessant de marteler que la victoire était proche et certaine. Pour inciter à la révolte

8 Qui pourrait paraître excessive à quiconque ne tient pas compte des objectifs précis des artistes de l'époque.

9 Voici un exemple typique fondé sur l'antanaclase : « *Die Polizei kann nicht irren. Irren ist bekanntlich menschlich, und das ist die Polizei nicht.* » [« La police ne peut faire d'erreur. L'erreur est, comme chacun sait, humaine, et la police ne l'est pas. »]

10 Les maisons de rapport, souvent insalubres, dans lesquelles s'entassaient les familles démunies.

et à la lutte, *Der Wahre Jacob* propose un grand nombre de traités « théoriques » ou didactiques portant sur les principaux pionniers ou représentants du socialisme allemand (Karl Marx, Friedrich Engels, Ferdinand Lassalle, August Bebel, Wilhelm Liebknecht) ou sur l'histoire du mouvement ouvrier et les mouvements de contestation (notamment les révolutions de 1848). Ces articles ont certainement joué un rôle important dans la formation d'une identité socialiste, d'une culture « socialiste », déconnectée de la culture allemande « bourgeoise ».

Cette volonté didactique se retrouve également dans les biographies d'écrivains de la littérature de contestation, comme Ludwig Börne, Georg Büchner, Heinrich Heine, les Français Émile Zola ou Béranger¹¹, et d'auteurs comme Henrik Ibsen (à qui sont consacrés deux longs articles), Björnsterne Björnson, ou Léon Tolstoï. Anticipant sur la récupération ultérieure en RDA des auteurs de la littérature classique, la revue consacre aussi des articles à Goethe, à Schiller, et passe presque entièrement sous silence les romantiques¹². Une grande partie des biographies concerne également durant la première décennie du xx^e siècle des auteurs qui publient ou ont publié dans *Der Wahre Jacob* tels Leopold Jacoby, Heinrich Kämpchen, Max Kegel, Clara Müller-Jahnke, Emil Rosenow, Bruno Schoenlank, Robert Schweichel.

D'une grande stabilité dans sa ligne éditoriale avec un seul changement de rédacteur en chef en plus de vingt ans, *Der Wahre Jacob* resta de tout temps un journal accessible au plus grand nombre, puisque son prix, 10 pfennigs, demeura stable de 1884 à 1917. Il faut savoir que le périodique était le seul des grands journaux satiriques à être vendu à ce prix¹³. En 1906 par exemple, la version la moins chère du célèbre *Simplicissimus* coûtait 30 pfennigs¹⁴, *Fliegende Blätter* 30 pfennigs, *Jugend* 35 pfennigs. Seul *Kladderadatsch*, dont la présentation demeurait ancrée dans les habitudes du xix^e siècle, ne coûtait que 20 pfennigs, soit le double, malgré tout, de l'organe socialiste. L'éditeur Johannes Dietz laisse entendre, dans un article paru dans *Die Neue Zeit*, que des abonnements à prix réduit furent régulièrement proposés¹⁵.

À l'époque, 10 pfennigs correspondaient au prix d'un bock de bière ou d'un demi-litre de lait. Malgré cette somme modique, la revue avait une base

11 À vrai dire, peu présents.

12 Dont les œuvres sont qualifiées par Franz Mehring, un des grands critiques littéraires du mouvement, de « faibles » et de « maladiques » (« Heinrich Heine », *Der Wahre Jacob*, n° 349, 5 décembre 1899, p. 3131). À vrai dire, F. Mehring reprend là des termes auparavant utilisés par Goethe.

13 Avec le *Süddeutscher Postillon*, son homologue munichois, qui disparaît en 1910.

14 Sur cette revue, voir la contribution d'Ursula Koch, ici même, p. 455-485.

15 Wilhelm Dietz, « Ein Beitrag zur Frage des Schriftenvertriebs innerhalb der Partei » [« Une contribution à la question de la diffusion des écrits au sein du parti »], *Die Neue Zeit*, vol. II, 1913-1914, p. 578.

financière extrêmement stable en raison de son très grand nombre d'abonnés. Les bénéfices réalisés en font foi (près de 65 000 marks en 1913, sur des recettes de 384 000), bénéfices qui ne servirent jamais qu'à combler les déficits des deux autres revues éditées par la maison d'édition Dietz, *Die Gleichheit* [L'Égalité] et *Die Neue Zeit* [Les Temps nouveaux]. De ce fait, la revue n'ouvrit que très tardivement ses colonnes à la publicité. Ce n'est qu'en 1902 qu'elle se mit à insérer des réclames autres que celles des maisons d'édition du parti. En ce sens, elle suivait la politique globale de la presse sociale-démocrate, qui a longtemps rejeté la publicité, la jugeant indigne des journaux destinés à la classe ouvrière. En 1912 toutefois, l'ensemble de la presse social-démocrate était financé à plus de 40 % par la publicité. *Der Wahre Jacob* est donc resté en retrait de l'évolution globale de la presse socialiste, puisque la part de la publicité dans ses recettes n'a jamais dépassé les 15 %, tout du moins jusqu'au début de la première guerre mondiale. Il faut en outre remarquer que les annonces publicitaires s'adressent presque exclusivement à un public populaire aux besoins modestes : il est question de tabac, de rasoirs, d'instruments ménagers utilitaires comme de couteaux, de ciseaux, de machines à coudre, de pommades pour le visage, de vélos... Pas de publicité pour des marques de vin, de champagne, pour des hôtels, comme dans la plupart des grandes revues satiriques¹⁶.

À L'ÉCART DES CIRCUITS TRADITIONNELS : RÉDACTEURS ET DESSINATEURS

Cette bonne assise financière repose en partie sur la modicité des frais de rédaction. Ils n'ont pratiquement pas augmenté durant la première décennie du xx^e siècle, et se situent aux alentours de 12 000 marks annuels, ce qui correspond sensiblement à l'époque au salaire de 3 à 4 rédacteurs permanents. Il est impossible, en l'état actuel des recherches, de savoir quelles étaient les rétributions des collaborateurs, réguliers ou non¹⁷. Sans doute leurs prétentions financières étaient-elles modestes, puisque la revue s'appuie durant toute l'ère wilhelmienne sur un cercle de 5 à 10 collaborateurs actifs, dont elle publie régulièrement des poèmes, des satires ou des historiettes.

Ce qui frappe le lecteur d'aujourd'hui, c'est que, à quelques très rares exceptions près, les deux cents auteurs que nous avons pu repérer pour l'ère wilhelmienne¹⁸ sont totalement tombés dans l'oubli et ne sont mentionnés dans aucune

16 Une annonce étonne néanmoins : celle pour les moustaches énergiques (« huit centimètres de plus en quatre semaines ») semblables à celles de Guillaume II...

17 Dans son « Briefkasten » [« Courrier des lecteurs »] (*Der Wahre Jacob*, n° 344, 26 septembre 1899, p. 3078), la direction de la revue indique qu'elle rétribue les lecteurs dont elle publie les poèmes.

18 Beaucoup d'articles ne sont pas signés, mais rédigés sans aucun doute pour une large part par les collaborateurs actifs.

des grandes histoires de la littérature allemande d'aujourd'hui. Arno Holz, Alexander Roda Roda et Erich Mühsam, qui ne livrent que quelques poèmes ou historiettes, font partie des exceptions. Les auteurs de traités didactiques ou historiques comme August Bebel, Wilhelm Liebknecht, Franz Mehring ou Clara Zetkin ne sont connus aujourd'hui que par leur activité politique.

La méconnaissance de cette production populaire – dans les deux sens du terme – est sans doute due à la médiocre qualité littéraire de bon nombre des œuvres proposées, tantôt d'un naturalisme extrêmement noir, tantôt d'une grandiloquence béatement optimiste. Elle est due tout autant à l'origine des rédacteurs, dont les principaux proviennent de milieux peu aisés, à l'exception – et encore – de Rudolf Lavant et de Clara Müller-Jahnke. Ces auteurs ont ainsi créé une culture presque autonome, qui s'affirmait à côté de celle que l'on pourrait qualifier de « bourgeoise » (voir *supra*). Il est symptomatique que seuls les historiens de la littérature de la RDA, soutenus par la maison d'édition Dietz à l'Ouest, aient tenté dans les années 1970 et 1980 de faire sortir de l'oubli cette littérature qui mérite attention. À l'Ouest, aux éditions Reclam, un livre sur la poésie des travailleurs parut en 1974. Seuls deux artistes de la revue y sont mentionnés, Ludwig Lessen, qui dirigea pendant de longues années *Die Neue Zeit*, et Ernst Preczang¹⁹. Aujourd'hui, dans l'Allemagne unifiée, le nom de ces auteurs ne parle qu'à quelques initiés.

Cette culture populaire s'est en quelque sorte développée en vase clos. Rares sont les contributions d'auteurs qui ne sont pas extrêmement proches du parti ou publient dans d'autres revues non socialistes. Ce n'est qu'au début du xx^e siècle que ce phénomène apparaît timidement avec Max Eitelberg, qui travaille également pour *Jugend*, ou Erich Mühsam, dont on retrouve quelques œuvres dans *Simplicissimus*.

Il y aurait beaucoup à faire pour rendre justice à ces pionniers de la littérature socialiste et rendre ainsi compte de l'état d'esprit d'une époque dans une couche bien déterminée de la société. Plusieurs satires, rédigées notamment en dialecte berlinois ou saxon, mériteraient qu'on s'y attarde.

Cependant, la plupart des remarques formulées au sujet de l'origine et du parcours des rédacteurs ne valent qu'en partie pour les dessinateurs.

En vingt-cinq ans, *Der Wahre Jacob* n'a employé qu'un nombre relativement restreint de dessinateurs. Nous n'avons pas repéré plus de cent noms, alors que *L'Assiette au beurre* a compté plus de 200 collaborateurs en 12 ans, et *Le Rire* plus de 600 en 20 ans. Certes, un nombre respectable de caricatures, surtout durant les premières années, ne sont pas signées ou sont pourvues de monogrammes

19 *Deutsche Arbeiterdichtung* [Poésie des travailleurs en allemand], éd. Günter Heintz, Stuttgart, Philipp Reclam junior, 1974.

inconnus ou difficilement déchiffrables²⁰. Il est toutefois peu probable que le nombre réel des dessinateurs dépasse les 150. Il faut également noter que le nombre de collaborateurs réguliers a sensiblement augmenté au fil des années, phénomène qu'il faut mettre en relation avec l'accroissement considérable de la part de l'illustration dans la revue, notamment dans les suppléments de plus en plus fournis²¹.

Dans leur très grande majorité, les dessinateurs sont aujourd'hui également tombés dans l'oubli et ne sont mentionnés dans aucune encyclopédie d'art, ni aucun livre sur la caricature et les caricaturistes. La plupart de ceux qui sont encore connus de nos jours ne semblent pas provenir majoritairement de la classe ouvrière, ce qui ne saurait surprendre : la caricature réclame une formation artistique à laquelle peu d'enfants d'ouvriers pouvaient avoir accès.

450

Contrairement aux rédacteurs, de nombreux caricaturistes de moindre importance pour la revue ont collaboré à des journaux non socialistes tels que *Die Gartenlaube* [La Tonnelle], *Fliegende Blätter*, *Jugend*, *Simplicissimus*, ou même, fait plus surprenant lorsqu'on connaît son orientation politique fort conservatrice, *Kladderadatsch*. Le principal dessinateur du début de l'année 1914, à la veille de la guerre, est Arthur Krüger, qui travaillait encore en 1913 pour *Jugend* et *Kladderadatsch*.

De toute évidence, l'illustration a davantage circulé que la satire, les caricaturistes étaient contraints de proposer leurs œuvres à différents supports pour vivre. Malgré tout, il faut retenir que la plupart des dessinateurs dont on retrouve le plus souvent le nom dans la revue sont des artistes « maison », qui dessinent exclusivement ou presque exclusivement pour *Der Wahre Jacob*. Il en est ainsi pour Otto Emil Lau, Hans Gabriel Jentsch, Maximilian Vanselow, tout du moins jusqu'en 1910. Notons toutefois deux grandes exceptions : celle de Willy Lehmann-Schramm, qui collabora à différents journaux, notamment au *Nebelspalter* socialiste suisse²², et surtout celle de Rata Langa, anagramme de Gabriele Galantara, l'un des grands dessinateurs italiens de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, qui vécut à Rome et apporta son concours notamment à *L'Asino* (le journal satirique des socialistes italiens), mais aussi à *L'Assiette au beurre*, au *Figaro illustré*, et à *Der Wahre Jacob*, dont il fut pendant plusieurs années de toute évidence le dessinateur phare.

20 Durant les premières années, il semble bien néanmoins qu'une grande part des caricatures non signées soit d'Otto Emil Lau.

21 Les dépenses engagées pour les dessinateurs ont logiquement augmenté sensiblement, passant ainsi de 16 000 marks en 1905 à 30 000 en 1912.

22 Sur cette revue, voir la contribution de Laurence Danguy, ici même, p. 99-117.

71. Rata Langa, *Der Wahre Jacob*, n° 503, 31 octobre 1905, couverture :
« L'équilibre social perturbé entre le capital et le travail est rétabli
grâce à la pression des curés et des policiers au profit des déshérités »,
cliché de l'auteur

La force de cet artiste italien d'origine aristocratique réside dans sa capacité, lors de ses luttes contre l'Église et les différences de classe, à illustrer le combat de la classe ouvrière sans recourir sans cesse aux symboles désuets et répétitifs qu'affectionnent trop des artistes comme Hans Gabriel Jentzsch, pourtant non dénué de talent. Son style dynamique, dépouillé, influencé par les mouvements artistiques de son époque, notamment le synthétisme et le cloisonnisme, délaisse le style presque « réaliste » de maint dessinateur de la revue et s'épanouit au mieux dans les caricatures antithétiques (fig. 71).

Sur bon nombre d'illustrations de *Der Wahre Jacob*, l'influence des courants modernes s'avère relativement restreinte, même si on perçoit une très nette évolution vers une caricature simplifiée, comportant moins de symboles. Le Jugendstil par exemple, que A. Staehle tourne en dérision en 1896²³, ne trouve guère d'écho dans la revue.

452

Les liens de l'illustration avec le « monde » extérieur sont incontestablement plus importants que ceux de la satire. Ils demeurent néanmoins relativement restreints, même si la revue cède, pendant un temps assez limité, de 1895 à 1902, à la mode très répandue à l'époque de publier dans ses colonnes quelques caricatures parues dans des journaux satiriques étrangers. Ces caricatures, tirées de *Punch*, de *Humoristické listy* [*Lettres humoristiques*], de *Kikeriki*, du *Floh*, du *Petit Journal*, de *La Silhouette*, de *Puck*, de *Judge*, de *Life*, de *L'Asino*, de *Pasquino* et de *Il Fischietto*, et surtout du *Rire*, surprennent par leur caractère anodin. Dans la plupart des cas, il s'agit de dessins dénués de toute portée politique. Le lien avec *Le Rire* surprend. Ce dernier reproduit pour sa part pendant un temps des caricatures de l'organe socialiste allemand. Assez étonnamment, en 1901 par exemple, les documents illustrant l'expédition européenne en Chine proviennent en grande partie de l'illustration de *Der Wahre Jacob*.

Ces liens avec l'extérieur apparaissent d'autant plus faibles lorsqu'on se penche sur les relations très fortes que plusieurs journaux satiriques de l'époque entretiennent avec d'autres publications et des dessinateurs d'autres pays. Il suffit de penser à *L'Assiette au beurre*, qui compte parmi ses dessinateurs Georges d'Ostoya, Gabriele Galantara, Démétrios Galanis, Leonetto Cappiello, pour n'en citer que quelques-uns de la longue liste établie par Élisabeth et Michel Dixmier²⁴, ou aux revues munichoises *Simplicissimus* ou *Jugend*, qui ouvrent leurs colonnes à Pierre-Georges Jeannot, à Henri Gustave Jossot, à Maurice Radiguet, à Démétrios Galanis, à Henry Bing, à Félicien Rops, ou à Steinlen...

23 Voir « Die Entstehung des allermodernsten Macaroni-Stils » [« L'origine du style macaroni le plus moderne »], *Der Wahre Jacob*, n° 263, 18 août 1896, p. 2256.

24 Voir *L'Assiette au beurre. Revue satirique illustrée*, Paris, François Maspéro, 1974, p. 351 sq.

Il est sans doute difficile de comprendre toutes les facettes du mouvement ouvrier allemand de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, si l'on ne connaît pas *Der Wahre Jacob* ou le *Süddeutscher Postillon*, son équivalent munichoïse, d'audience moindre, qui disparut en 1910. En effet, *Der Wahre Jacob*, revue encore grandement méconnue, permet de mesurer à quel point la culture socialiste s'est développée de façon autonome, donnant des raisons d'espérer à une population exploitée, mais se coupant peut-être ainsi, pendant de longues années, du lien avec le reste de la société. Ce n'est qu'à la veille de la première guerre mondiale que le périodique, comme la social-démocratie dans son ensemble, encouragée par ses succès électoraux, commence à s'ouvrir davantage à l'ensemble de la société.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

N.B. Aucune bibliothèque allemande ne possède l'intégralité de la revue. L'Institut für Zeitungsforschung [Institut de recherche sur les quotidiens] de Dortmund propose néanmoins presque l'ensemble des numéros à partir de 1890.

À l'exception des premiers numéros de 1879-1880, l'intégralité de la revue a été numérisée par la bibliothèque de l'université de Heidelberg. Les numéros sont consultables à l'adresse suivante : <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj>.

BRAIG Solveig-Maria, *Die Presse um 1900 im Spiegel der Satire (Unter Zugrundelegung der Witzblätter « Kladderadatsch », « Ulk » und « Wahrer Jacob »)* [La Presse vers 1900 au miroir de la satire (Étude centrée sur les journaux satiriques « Kladderadatsch », « Ulk » et « Wahrer Jacob »)], München, 1954, thèse non publiée.

DOOSRY Yasmin, « Karikaturistische Konfliktstrategien im Vorgriff auf den ersten Weltkrieg. Beispiele aus dem "Wahren Jacob" 1904/05 » [« Stratégies du conflit en anticipation de la première guerre mondiale dans la caricature. Exemples tirés de *Der Wahre Jacob* 1904-1905 »], dans *Karikaturen. Nervöse Auffangorgane des inneren und äusseren Lebens* [Caricatures. Organes réceptifs de la vie interne et externe], dir. Klaus Herding et Günter Otto, Giessen, Anabas Verlag, 1980, p. 234-260.

EGE Konrad, *Karikatur und Bildsatire im Deutschen Reich. « Der Wahre Jacob », Hamburg 1879-1880, Stuttgart 1884-1914. Mediengeschichte, Mitarbeiter, Chefredakteure, Grafik* [Caricature et satire par l'image dans l'Empire allemand. « Der Wahre Jacob », Hamburg 1879-1880, Stuttgart 1884-1914. Histoire du média, collaborateurs, rédacteurs en chef, graphisme], Münster/Hamburg, LIT Verlag, 1992.

GARDES Jean-Claude, « *Der Wahre Jacob* » (1890-1914), thèse de doctorat en civilisation, dir. Gilbert Badia, université Paris VIII, 1981, non publiée.

—, « *Der Wahre Jacob*. L'histoire d'une revue satirique encore grandement méconnue », *Recherches germaniques*, n° 14, 1984, p. 85-101.

- , « Le peuple français est un allié. L'image de la France dans l'organe satirique socialiste *Der Wahre Jacob* (1884-1914) », dans *Visions allemandes de la France (1871-1914) / Frankreich aus deutscher Sicht (1871-1914)*, dir. Helga Abret et Michel Grunewald, Bern, Peter Lang, 1995, p. 119-138.
- HÄCKEL Manfred, « *Der Wahre Jacob* ». *Lyrik und Prosa, 1884-1905* [« *Der Wahre Jacob* ». *Poésie et prose, 1884-1905*], Berlin, Rütten & Loening, 1959.
- KNILLI Friedrich, « *Der Wahre Jacob*. Ein proletarischer Supermann? » [« *Der Wahre Jacob*. Un superman prolétaire? »], *Akzente*, n° 17, 1970, p. 353-369.
- KOCH Ursula E. et GARDES Jean-Claude, « Histoire de la presse satirique allemande », *Ridiculosa*, n° hors série « La presse satirique dans le monde », dir. Jean-Claude Gardes et Angelika Schober, Brest, 2013, p. 13-43.
- POHL Klaus-Dieter, *Allegorie und Arbeiter. Bildagitorische Didaktik und Repräsentation der SPD, 1890-1914. Studien zum politischen Umgang mit bildender Kunst in den politisch-satirischen Zeitschriften « Der Wahre Jacob » und « Süddeutscher Postillon » sowie in den Maifestzeitungen [L'Allégorie et les travailleurs. Propagande didactique en images et représentation du SPD, 1890-1914. Études sur l'usage politique des arts plastiques dans les revues satiriques politiques « Der Wahre Jacob » et « Süddeutscher Postillon » et dans les brochures du premier mai]*, Osnabrück, 1986, thèse non publiée.
- ROBERTSON Ann, *Karikatur im Kontext. Zur Entwicklung der sozialdemokratischen illustrierten satirischen Zeitschrift « Der Wahre Jacob » zwischen Kaiserreich und Republik*, [La Caricature en contexte. L'évolution de la revue satirique illustrée « Der Wahre Jacob » de l'Empire à la République], Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris, Peter Lang, 1992.
- ROTHE Norbert, *Frühe sozialistische Lyrik aus den Zeitschriften « Der Wahre Jacob » und « Süddeutscher Postillon »* [Les Débuts de la poésie socialiste dans les périodiques « Der Wahre Jacob » et « Süddeutscher Postillon »], Berlin, Akademie Verlag, 1977.
- ROUQUIER Viviane, *La Caricature antihitlérienne dans la presse satirique allemande de 1923 à 1933*, thèse de doctorat en études allemandes, dir. Françoise Knopper, université de Toulouse 2-Le Mirail, 2012, thèse non publiée.
- VÖLKERLING Klaus, *Die politisch-satirischen Zeitschriften « Süddeutscher Postillon » (München) und « Der Wahre Jacob » (Stuttgart). Ihr Beitrag zur Herausbildung der frühen sozialistischen Literatur in Deutschland und zur marxistischen Literaturtheorie* [Les Périodiques satirico-politiques « Süddeutscher Postillon » (Munich) et « Der Wahre Jacob » (Stuttgart). Leur contribution à la constitution de la jeune littérature socialiste et à la théorie littéraire marxiste], Potsdam, 1969, thèse non publiée.
- WENDEL Friedrich, *50 Jahre « Wahrer Jacob »*. Eine Festschrift [50 ans de « Der Wahre Jacob ». Un hommage], Berlin, Verlages J. H. W. Dietz Nachfolger, 1929.

MUNICH-PARIS.
L'HEBDOMADAIRE SATIRIQUE ILLUSTRÉ *SIMPLICISSIMUS*
ET SES RELATIONS AVEC LA FRANCE (1896-1914)

Ursula E. Koch

Nous ne faisons pas de caricatures anti-françaises.
Nous sommes, au contraire, partisans d'un
rapprochement avec la France.

Albert LANGEN¹

455

L'EUROPE DES REVUES II • PUPS • 2018

EN GUISE D'INTRODUCTION : MUNICH 1900, UN ELDORADO POUR LES JOURNAUX
SATIRIQUES ILLUSTRÉS

Sous Guillaume II (1888-1918), la capitale de l'empire allemand, Berlin (environ 2 millions d'habitants), perd son rang de premier foyer satirique, défendu avec bonheur depuis la révolution de 1848². À l'approche du tournant du siècle, c'est Munich, le berceau de la première Sécession (1892)³, qui « brille⁴ » et qui s'avère être le centre artistique le plus important de l'Europe germanophone⁵.

- 1 Cité dans Raymond Bachollet, « *Simplicissimus*, troisième partie », *Le Collectionneur français*, n° 188, mars 1982, p. 9. Voir aussi Helga Abret, « "Antifranzösische Zeichnungen machen wir nicht..." ». *Der Simplicissimus und Frankreich 1896-1914* » [« "Nous ne faisons pas de caricatures anti-françaises..." ». *Le Simplicissimus et la France 1896-1914* »], dans *Visions allemandes de la France (1871-1914) / Frankreich aus deutscher Sicht (1871-1914)*, dir. Helga Abret et Michel Grunewald, Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien, Peter Lang, 1995, p. 233-262.
- 2 Voir une vue d'ensemble avec perspectives dans Ursula E. Koch, *Der Teufel in Berlin. Von der Märzrevolution bis zu Bismarcks Entlassung. Illustrierte politische Witzblätter einer Metropole, 1848-1890* [*Le Diable à Berlin. De la révolution de mars à la démission de Bismarck. Feuilles satiriques politiques illustrées d'une métropole, 1848-1890*], Köln, informationspresse – c.w. leske, 1991.
- 3 En 1892, la dispute entre les artistes dit anciens (par exemple Franz von Lenbach) et leurs confrères « modernes » tels que Lovis Corinth ou Max Liebermann aboutit à la première Sécession, d'abord à Munich, puis à Berlin et à Vienne.
- 4 Thomas Mann, « *Gladius Dei* », dans *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1960, p. 171.
- 5 Voir Robin Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland, 1871-1918* [*L'Art, le pouvoir et l'argent. Sur l'histoire culturelle de l'Allemagne impériale, 1871-1918*], Frankfurt/New York, Campus, 1994, p. 108. Généralités dans

En effet, grâce au mécénat du prince régent Luitpold (1886-1912), l'oncle du roi Louis II, la capitale bavaroise (vers 1900, 500 000 habitants) et tout particulièrement son « Quartier latin » Schwabing, un faubourg rattaché à la ville en 1890, accueillent un grand nombre d'écrivains ainsi que plus de mille sculpteurs, peintres et dessinateurs allemands et étrangers, dont quelques rares femmes. N'oublions pas non plus de mentionner son Académie des beaux-arts, ses expositions internationales, ses marchands de tableaux, ses ateliers de reproduction et ses maisons d'édition. C'est dans ce contexte favorable que l'on voit naître et mourir à Munich, aux côtés des *Fliegende Blätter* [Feuilles volantes, 1844-1944], un hebdomadaire humoristique solidement implanté (94 000 exemplaires vers 1900)⁶, une soixantaine de périodiques plus ou moins viables qui se spécialisent dans les croquis de mœurs et/ou les dessins satiriques politiques⁷.

456

Parmi les types « mixtes » qui publient – au-delà d'un nombre variable de dessins et de textes satiriques – des contributions « sérieuses », il y a lieu de mentionner le *Süddeutscher Postillon* [Postillon de l'Allemagne du Sud], un bi-mensuel souvent persécuté⁸, car édité et imprimé par un social-démocrate de gauche, Maximin Ernst. Entre 1892 et 1901, son rédacteur en chef n'était nul autre que le futur historien de la caricature européenne, Eduard Fuchs⁹. Sous sa houlette, le *Süddeutscher Postillon* (quelques 40 000 exemplaires) qui s'adressait comme son grand frère *Der Wahre Jacob* [Jacques le Véridique, Stuttgart]¹⁰ aux

Werner Ross, *Bohemiens und Belle Époque. Als München leuchtete* [Bohèmes et Belle Époque. Quand Munich brillait], Berlin, Siedler, 1997, et dans Rainer Metzger, *München. Die große Zeit um 1900. Kunst, Leben und Kultur, 1890-1920* [Munich. La Belle Époque vers 1900. Art, vie et culture, 1890-1920], München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008.

- 6 Ce journal destiné « à toute la famille » avait été fondé sur le modèle du *Charivari* parisien et du *Punch* de Londres par le libraire Friedrich Schneider et le graveur sur bois Kaspar Braun, un ancien élève d'Henri Brevière. En 1848, il servit de modèle au *Journal amusant* de Paris.
- 7 Voir *Grobe Wahrheiten – Wahre Grobheiten. Feine Striche – Scharfe Stiche. « Jugend », « Simplicissimus » und andere Karikaturen-Journale der Münchner « Belle Epoque » als Spiegel und Zerrspiegel der kleinen wie der großen Welt* [Vérités crues – Cruautés vraies. Fines touches – Piques vives. « Jugend », « Simplicissimus » et autres journaux satiriques de la Belle Époque munichoise comme miroirs vrais et déformants du grand et du petit monde], dir. Markus Behmer et Ursula E. Koch, München, Reinhard Fischer, 1996.
- 8 La loi impériale sur la presse de 1874 était certes assez libérale, mais le code pénal prévoyait de lourdes peines (prison, forteresse, amendes) dans quatre cas au moins : le crime de lèse-majesté, le crime de blasphème, l'attentat public à la pudeur et l'incitation à l'émeute. De plus, le code du commerce prévoyait un certain nombre de peines.
- 9 Eduard Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker* [La Caricature des peuples européens], Berlin, A. Hofmann, 1902-1903, 2 vol. Voir « *Süddeutscher Postillon* », éd. Udo Achten, Berlin/Bonn, Dietz, 1979, et Ulrich Weitz, *Eduard Fuchs. Sammler, Sittengeschichtler, Sozialist* [Eduard Fuchs. Collectionneur, historien des mœurs et socialiste], Stuttgart, Stöffler & Schütz, 1991.
- 10 En 1910, le journal, fondé en 1882, finit par fusionner avec le porte-parole satirique du SPD, *Der Wahre Jacob*, tirant, en 1914, à 366 000 exemplaires. Voir, entre autres, Konrad Ege, *Karikatur und Bildsatire im Deutschen Reich: « Der Wahre Jacob »*. Hamburg 1879-1880, Stuttgart 1884-1914. *Mediengeschichte, Mitarbeiter, Chefredakteure, Grafik* [Caricature

classes laborieuses, publiait, dans la rubrique « L'humour à l'étranger » ou à l'intérieur des pages, parfois sans en indiquer les sources, des caricatures ayant auparavant paru dans la presse satirique parisienne.

En 1895, à l'occasion du 25^e anniversaire de la bataille de Sedan, le journal (n° 18) ne glorifiait pas la victoire allemande, mais rappelait les cruautés et les absurdités de la guerre. Deux ans plus tard (n° 4, 1897) – c'est l'époque de la course aux armements –, un dessin de Max Engert montre « Germania », depuis 1871 l'allégorie officielle de l'empire allemand (timbres-poste, monuments), en équilibre instable sur un boulet de canon. Sous les regards désapprobateurs d'une fille du peuple portant le bonnet rouge et d'un ouvrier allemand, elle semble défier l'effigie française « Marianne », couronnée du coq gaulois. Enfin, en 1900, Eduard Fuchs, après avoir purgé une peine de prison de 9 mois pour crime de lèse-majesté, consacra, dans ce journal socialiste (n° 10), un article fort instructif à Honoré Daumier alors mal connu par le public allemand¹¹.

C'est l'année 1896 qui voit naître, à Munich, deux journaux illustrés devenus légendaires : *Jugend* et *Simplicissimus* (1896-1944). La *Revue hebdomadaire munichoise illustrée pour l'art et la vie*, sous-titre de *Jugend* [Jeunesse ; 1896-1940], fondée, le 1^{er} janvier, par un éditeur issu d'un mariage franco-allemand, Georg Hirth, donnera son nom à tout un style artistique, le Jugendstil (Art Nouveau). S'inspirant, entre autres, du périodique parisien *La Revue blanche* (Paris, 1891-1903), la *Jugend* (86 000 exemplaires en 1912-1913), caractérisée par une grande diversité de styles littéraires et de genres artistiques, publiait, dans chaque numéro, des dessins en provenance de caricaturistes étrangers, dont 65 français¹². L'hebdomadaire illustré *Simplicissimus* (1896-1944), le deuxième titre né trois mois plus tard, est resté jusqu'à nos jours, à la suite de nombreuses expositions prestigieuses anciennes et actuelles¹³, le plus célèbre des journaux satiriques illustrés allemands.

et dessin de presse sous l'Empire allemand : « Der Wahre Jacob ». *L'histoire du journal, collaborateurs, rédacteurs en chef, dessinateurs*, Münster/Hamburg, LIT Verlag, 1992, et l'étude de Jean-Claude Gardes ici-même, p. 435-454.

- 11 Voir « *Süddeutscher Postillon* », éd. Udo Achten, *op. cit.*, p. 166-168.
- 12 Voir Suzanne Gourdon, *La « Jugend » de Georg Hirth. La Belle Époque munichoise entre Paris et Saint-Pétersbourg*, Strasbourg, Centre d'études germaniques, 1997, et Laurence Danguy, *L'Ange de la jeunesse. La revue « Jugend » et le Jugendstil à Munich*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2009. Voir aussi notre article « *Jugend*, revue artistique, littéraire, politique et satirique. Un monstre sacré de la Belle Époque munichoise », dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, p. 453-477.
- 13 Ne rappelons que l'exposition du Goethe-Institut Paris, *Cent caricatures du « Simplicissimus », 1896-1914*, Paris, 1981, et l'exposition itinérante la plus récente (2013-2014), organisée par le musée Wilhelm Busch – Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst (Hanovre) sous le titre de *Zwischen Kaiserwetter und Donnerrollen. Die wilhelminische Epoche im Spiegel des « Simplicissimus » von 1896-1914* [Entre coups de tonnerre et beau temps. L'époque wilhelmienne vue par le « Simplicissimus » de 1896-1914].

Le fondateur du *Simplicissimus*, Albert Langen (1869-1909), est un jeune éditeur francophile de vingt-sept ans, qui, de 1890 à 1894, après avoir terminé des études commerciales, avait été un habitué de la vie de bohème parisienne. À Paris (plus de deux millions d'habitants), alors la « capitale de l'Europe¹⁴ », le « Petit Langène », riche héritier d'un confiseur de Cologne, fréquentait le peintre et marchand de tableaux d'origine danoise Willy Gretor. Celui-ci, un homme du monde de vingt-deux ans s'appropriant le rôle d'un mentor, lui avait non seulement fait acheter une série de tableaux, parfois d'authenticité douteuse, mais encore fait connaître les milieux littéraires, journalistiques et artistiques de Montmartre. Voici quelques noms parmi d'autres de son « réseau » : l'écrivain allemand Frank Wedekind, le romancier norvégien Knut Hamsun, l'auteur de comédies Henry Becque et les écrivains appartenant à différents mouvements littéraires, Anatole France, Paul Hervieu, Guy de Maupassant, Octave Mirbeau, Marcel Prévost et Émile Zola. Mentionnons également les journalistes Jules Huret (*Le Figaro*), un spécialiste d'enquêtes et d'interviews, et Theodor Wolff, correspondant parisien et futur rédacteur en chef du grand quotidien libéral *Berliner Tageblatt* [*Quotidien de Berlin*].

Parmi les artistes rencontrés ou fréquentés par le jeune Albert Langen, figurent le peintre Henri de Toulouse-Lautrec, Jules Chéret, l'un des maîtres de l'affiche parisienne, et les dessinateurs Jean-Louis Forain, Adolphe Willette, Hermann-Paul [Hermann-René-Georges Paul], et « l'œil de la rue », Théophile Alexandre Steinlen, qui tous travaillaient pour des journaux satiriques parisiens très divers¹⁵. Avec Steinlen (pseudonymes Jean Caillou et Petit Pierre), un Suisse naturalisé français, Albert Langen s'était lié d'une amitié sincère¹⁶. Enfin, pendant son premier séjour parisien, il avait également fait la connaissance de l'éditeur Félix Juven, le futur patron (novembre 1894) du *Rire. Journal humoristique paraissant le samedi* (1894-1979), qui remportera avant 1914 un énorme succès (tirage de 300 000 exemplaires environ)¹⁷.

14 Voir Helga Abret, *Albert Langen. Ein europäischer Verleger* [Albert Langen. Un éditeur européen], München, Langen Müller, 1993, p. 33-48. Voir aussi Johannes Willms, *Paris, die Hauptstadt Europas, 1800-1914* [Paris, la capitale de l'Europe, 1800-1914], München, Beck, 2000.

15 Voir François Solo, Catherine Saint-Martin et Jean-Marie Bertin, *Dico Solo. Plus de 5 000 dessinateurs de presse & 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004, et *Ridiculosa*, n° 18, « Les revues satiriques françaises », dir. Jean-Claude Gardes, Jacky Houdré et Alban Poirier, 2011.

16 Détails dans *Dico Solo. Plus de 5 000 dessinateurs de presse, op. cit.*, et dans l'ouvrage de Philippe Kaenel et Catherine Lepdor, *Steinlen. L'œil de la rue*, Lausanne, Éditions 5 Continents, 2008.

17 Juven, éditeur de la revue *La Lecture illustrée* (1887-1901), lancera, en mai 1907, le premier Salon des humoristes sous le patronage du *Rire*.

Ayant rapidement dilapidé une grande partie de son héritage, le jeune Rhéнан fonda, le 1^{er} décembre 1893, la maison d'édition Albert Langen Buch- & Kunst-Verlag [Éditions littéraires et artistiques d'Albert Langen] domiciliée à Paris et à Cologne. En septembre 1894, il transféra le siège à Leipzig en Saxe, puis, en été de l'an suivant, à Munich. Très vite, Albert Langen, qui épousa en mars 1896 Dagny Björnson, la fille cadette de l'homme de lettres norvégien Björnstjerne Björnson, futur prix Nobel de littérature (1903), se spécialisa dans la littérature allemande, scandinave, russe, et surtout française¹⁸. Dès 1898, l'éditeur conclut un contrat à vie avec le romancier de mœurs Marcel Prévost, *alias* Eugène Marcel, dont les best-sellers traduits en allemand et pourvus de couvertures illustrées assurèrent, pendant une décennie, la base financière de la nouvelle maison d'édition munichoise¹⁹.

Le 4 avril 1896 paraît le premier numéro du *Simplicissimus*, tiré à 300 000 ou 480 000 exemplaires (selon les sources), dont un millier à peine trouva des acheteurs. Par sa présentation (8 pages), son format in-folio (39 x 28,5 cm), son contenu et son prix fort modique (10 pfennig = 15 centimes le numéro), le nouveau journal, édité et rédigé à Munich²⁰, mais imprimé à Leipzig, ressemblait à ses débuts à s'y méprendre à l'hebdomadaire *Gil Blas illustré*²¹, dont la plupart des couvertures étaient signées Steinlen. À l'exemple de cette feuille, qui tire son nom d'un roman du XVIII^e siècle²², la nouvelle revue munichoise se réfère elle aussi à un roman, *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch* (1669) de Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen²³. Le prénom du héros est en latin : *Simplex*. Comparatif : *Simplicius*. Superlatif : *Simplicissimus*, c'est-à-dire, le simple des simples.

L'emblème du *Simplicissimus* était tout d'abord un grand diable noir, aussitôt interdit par la police, et remplacé par le fameux bouledogue rouge qui brise sa chaîne (voir les fig. 74 et 76). Celui-ci était une création du peintre et dessinateur

18 Jusqu'en 1909, année de son décès, Langen éditera 28 auteurs français et 118 ouvrages, dont 36 de Marcel Prévost, 22 de Guy de Maupassant, 11 d'Émile Zola et 7 d'Anatole France. Trois titres de cette offre hétéroclite avaient été traduits par Langen en personne ; un grand nombre de traductions sont l'œuvre de Franziska von Reventlow, une célébrité de la bohème de Schwabing. Voir Helga Abret, *Albert Langen, op. cit.*, p. 315-356.

19 Voir Helga Abret, « Entre Marcel Prévost et Anatole France. La littérature française dans la maison d'édition Albert Langen. Avec une lettre inédite d'Anatole France », *Analele Universitatii Bucuresti, Istorie*, vol. XXXIII, 1984, p. 73-89.

20 Jusqu'au 27 mars 1899, l'ours était libellé comme suit : « Verlag von Albert Langen, Paris, Leipzig, München », puis « Verlag von Albert Langen, München ».

21 Il s'agit du supplément gratuit du quotidien littéraire et artistique parisien *Gil Blas* (1891-1903), également vendu au numéro.

22 *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715-1735), œuvre réaliste du romancier et auteur dramatique Alain-René Lesage (1668-1747).

23 Il s'agit du premier grand roman de la littérature allemande moderne. Le personnage principal, Simplex, est projeté dans les désastres de la guerre de Trente Ans.

Thomas Theodor Heine (1867-1948), fils d'un industriel israélite de Leipzig et collaborateur de la jeune maison d'édition (maquettes de couvertures de livres) et de sa revue dès la première heure²⁴. Au bout d'un an, Albert Langen avait réussi à constituer autour de lui une équipe de jeunes artistes peintres qui, tous, avaient fréquenté une école de beaux-arts, sinon plusieurs, et collaboré auparavant aux *Fliegende Blätter*, au *Süddeutscher Postillon*, à la *Jugend* ou à un autre journal de ce genre. Ainsi, les « jolies femmes » de Ferdinand von Reznicek (1868-1909), un jeune aristocrate autrichien, avaient de quoi ravir le lectorat masculin. Wilhelm Schulz (1865-1952), né à Lüneburg dans un milieu pauvre, représentait la poésie et un certain romantisme, Bruno Paul (1874-1968), né en Lusace, était peintre et décorateur d'intérieur, et Eduard Thöny (1866-1950)²⁵, fils d'un sculpteur sur bois tyrolien, avait fréquenté, en 1890, l'atelier du peintre de batailles parisien Édouard Detaille et le cercle autour de Toulouse-Lautrec et de Steinlen. Enfin, Josef Benedikt Engl (1867-1907)²⁶, auteur de très nombreux dessins humoristiques en noir et blanc, a mis en image, dans le n° 6 du 9 mai 1896, les quatre « ennemies » de la nouvelle revue : Sottise, Misanthropie, Pruderie et Fausse Dévotion.

Aux côtés des caricaturistes permanents du *Simplicissimus*, on trouve plusieurs artistes allemands occasionnels, tels le peintre sécessionniste Max Slevogt, un ancien de l'académie Julian signant M. S., et Adolf Münzer, qui séjournera à Paris entre 1900 et 1902, aux frais de l'éditeur Georg Hirth. Parmi les dessinateurs étrangers, l'impressionnant « Index des noms » du *Simplicissimus* en ligne²⁷ nous apprend que Théophile Alexandre Steinlen, qui travaille également pour la *Jugend*, y est mentionné 37 fois entre 1896 et 1908. Sa première couverture, datée du 20 juin 1896 et intitulée *Im Augustinerbräu* [À la Brasserie des Augustins], témoigne d'une visite de l'artiste à Munich sur invitation de l'éditeur²⁸. Le 1^{er} mai 1897, le *Simplicissimus* (n° 5) reproduit à l'identique, en modifiant le titre, un dessin de Steinlen, créé pour la couverture

24 Pour l'œuvre et la biographie de cet artiste, contraint à l'émigration en 1933, voir Thomas Raff, *Thomas Theodor Heine. I. Der Biss des « Simplicissimus ». Das künstlerische Werk* [Thomas Theodor Heine. I. Les Piques du « Simplicissimus ». L'œuvre artistique], avec des contributions par Michaela Rammert-Goetz et Elisabeth von Dücker, ainsi que Monika Peschken-Eilsberger, *Thomas Theodor Heine. II. Der Herr der roten Bulldogge. Biographie* [Thomas Theodor Heine. II. Le maître du bouledogue rouge. Biographie], Leipzig, Seemann, 2000.

25 Voir *Eduard Thöny 1866-1950*, éd. Dagmar von Kessel-Thöny, München, Goltz, 1986.

26 Des biographies succinctes des dessinateurs allemands se trouvent dans Kurt Flemig, *Karikaturisten-Lexikon* [Dictionnaire des caricaturistes], München/New Providence/London/Paris, Saur, 1993.

27 Voir « *Simplicissimus* ». *Die historische Satirezeitschrift* [« *Simplicissimus* ». La revue satirique historique] – *Personenliste* [Liste des noms de personnes], <http://www.simplicissimus.info/index.php?id=7>.

28 *Simplicissimus*, 1^{re} année, n° 12, 20 juin 1896.

du *Gil Blas illustré* (n° 21) du 26 mai 1895²⁹. Mais le plus souvent, les dessins ($\frac{3}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$ de page) de Steinlen agrémentent, dans le *Simplicissimus*, des poèmes, des chansons de cabaret ou des récits. De loin en loin, il arrive qu'ils fassent partie d'un numéro spécial. Ainsi, le 5 mars 1898, à l'occasion du procès d'Émile Zola à Paris (« L'affaire Dreyfus »), l'artiste lance, dans la revue munichoise, un appel pathétique à la France [*An Frankreich!*], alors que le dessin de la page de titre raille l'ignorance de la haute société allemande pour qui Zola n'est que l'auteur du roman fort controversé *Nana*³⁰. En plus des œuvres de Steinlen, le *Simplicissimus* publia, en 1896, deux dessins de Willette (n° 25 et 26), puis, en 1897, trois dessins de Forain (n° 19, n° 37, n° 39) et un croquis de Charles Huard (n° 2). Entre 1897 (n° 47) et 1899 (n° 46), on compte onze contributions de Jules Chéret avec ou sans titre.

L'un des premiers collaborateurs littéraires allemands du *Simplicissimus* aux côtés des rédacteurs permanents Korfiz Holm, un juriste, et Reinhold Geheeb (depuis 1897), est le poète et dramaturge Frank Wedekind (1864-1918), à l'époque un épouvantail pour les bons bourgeois. Puis signalons, parmi les auteurs publiés par la revue dès 1896, Otto Julius Bierbaum, créateur de deux revues littéraires berlinoises élitistes (*Pan* et *Insel*), Ernst von Wolzogen, qui lancera, en 1901, à l'instar du cabaret parisien du Chat Noir, mais avec moins de succès, le premier cabaret allemand (Das Überbrettel), Jakob Wassermann, le poète Rainer Maria Rilke qui se prénommaît alors René, et un certain Owlgläß (pseudonyme de Hans Erich Bläich). La toute première nouvelle de Thomas Mann, munichois depuis 1894, « Der Wille zum Glück » [« La Volonté de bonheur »], paraît, dans les colonnes du *Simplicissimus*, en 1896 (n° 21 à n° 23), le premier récit de son frère Heinrich, « Der Hund » [« Le Chien »], dans le n° 39 du 26 décembre. Enfin, également à partir de 1896, Albert Langen publie, dans le *Simplicissimus*, des contributions de l'écrivain autrichien Arthur Schnitzler, de Knut Hamsun, ainsi que de ses amis français Guy de Maupassant et Marcel Prévost³¹.

En conséquence, pendant les premières années de son existence, la couverture du *Simplicissimus*, une zincographie en deux ou trois couleurs, était parfois l'illustration d'un conte ou d'une nouvelle, suivie de plusieurs dessins en pleine page ou de vignettes. Tout comme la *Jugend*, le *Simplicissimus* s'ouvrait

29 L'original qui accompagne une nouvelle de Charles Buet est intitulé *La Jolie Journée de mai*, la copie *Ausweg* [Issue].

30 *Simplicissimus*, n° 49, 5 mars 1898, p. 386. Le dessin d'Eduard Thöny est intitulé *Zolas Ehrenrettung* [L'Honneur de Zola est sauve]. Voir aussi Suzanne Gourdon, « L'affaire Dreyfus à Munich », *Ridiculous*, n° 1, 1994, p. 73-88.

31 Voir « *Simplicissimus* ». *Die historische Satirezeitschrift – Personenliste* (il est recommandé de la vérifier).

au romantisme, à l'Art Nouveau, au réalisme et à l'expressionisme, mais non pas aux tendances stylistiques nouvelles, telles le futurisme ou le cubisme.

Comme le prouve la page de titre du 23 mai 1896 (n° 8) intitulée *Vom Kriegsschauplatz in Wien* [Du théâtre de guerre viennois], l'affiche de lancement dessinée par Thomas Theodor Heine – qui montre, sur une colonne Morris, un grand diable noir qui entraîne une jeune femme à la danse – avait été immédiatement interdite à Vienne et lacérée à coups de sabre par la police viennoise. Puis, très vite, dans certains États allemands (par exemple dans les royaumes de Prusse³², de Saxe et de Bavière), le *Simplicissimus* fait l'objet de plusieurs confiscations et poursuites pénales pour délit de blasphème ou d'obscénité. Dès le 1^{er} janvier 1898, la vente dans l'enceinte des gares prussiennes est interdite, une mesure à laquelle les dessinateurs Thöny et Steinlen consacrent chacun, dans le n° 19 du 6 août 1898, un dessin mordant³³. D'autres mesures répressives, relevant du code du commerce, interdisent à certains endroits la vente du *Simplicissimus* sur la voie publique ou son étalage dans les vitrines des marchands de journaux et d'autres boutiques³⁴.

462

Voici l'événement le plus lourd de conséquences dans l'histoire de la nouvelle revue munichoise. La couverture du n° 31 (29 octobre) consacrée au voyage de Guillaume II au Moyen-Orient, un dessin de Heine intitulé *Palestine*, montre deux croisés sortant en armes de leur tombeau. Il s'agit de Godefroy de Bouillon, chef des croisés français et premier roi de Jérusalem, et de l'empereur allemand Frédéric I^{er}, surnommé Barberousse, un casque à pointe enturbanné (représentant Guillaume II) à la main, qui s'interrogent sur l'utilité de ce voyage impérial. Voici la légende : « Ne ris pas aussi bêtement, Barbarossa ! Nos croisades, non plus, n'avaient pas vraiment de sens » (fig. 72). Au dessin de Heine correspondait, à la page 5, une ballade fort irrespectueuse (« Im heiligen Land ») [« En Terre sainte »] d'un certain Hieronymos (pseudonyme de Frank Wedekind). Ce numéro est immédiatement saisi par les autorités de Leipzig, mais aussi en Prusse et en Bavière, et le numéro suivant est interdit avant même de paraître.

32 À Berlin, la revue était d'abord diffusée par les soins du journal *Die Welt am Montag* [Le Monde du lundi], puis par une agence.

33 Du 29 septembre 1909 au 19 septembre 1914, le *Simplicissimus* fut également interdit dans l'enceinte des gares bavaroises.

34 Voir Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030, Tit. 95, Nr. 14756 (*Simplicissimus* 1896-1904).

72. Thomas Theodor Heine, *Palästina [Palestine]*,
Simplicissimus, 3^e année, n° 31, 29 octobre 1898, couverture,
Institut für Zeitungsforschung, Dortmund

73. Théophile Alexandre Steinlen, *Das Laufmadel* [*Le Trottin*],
Simplicissimus, 3^e année, n° 34, 19 novembre 1898, p. 272,
Institut für Zeitungsforschung, Dortmund

Après un procès pour crime de lèse-majesté au retentissement considérable, Heine et Wedekind (qui avait d'abord pris la fuite³⁵) avaient été condamnés à respectivement six et sept mois de forteresse à Hohenkönigstein en Saxe. Pendant sa captivité qui débuta le 29 mars 1899, Heine était soumis à un traitement « humain » et pouvait poursuivre son activité de dessinateur³⁶. Quant à Albert Langen, éditeur et rédacteur responsable (selon la loi impériale sur la presse de 1874) du *Simplicissimus*, il s'enfuit sans tarder, sur conseil de son avocat, à Zurich, après avoir donné une procuration au juriste Korfiz Holm, son fidèle collaborateur. Puis, en février 1899, Albert Langen s'exila à Paris où sa femme Dagny et ses deux très jeunes fils le rejoindront. Auparavant, Steinlen et Félix Juven lui avaient manifesté à leur façon leur sympathie. Le premier avait fait paraître, à la dernière page du n° 34 (19 novembre 1898) du *Simplicissimus*, un dessin avec la dédicace que voici : « À l'ami Albert Langen / de tout cœur / Steinlen » (fig. 73)³⁷. Le second avait édité, le 26 novembre 1898, sous le titre « Tournée Guillaume II », un numéro spécial du *Rire*. Illustré et composé par les frères Jean et Pierre Veber, ce brûlot d'une rare violence et aussitôt interdit en Allemagne, eut un retentissement international³⁸.

LE *SIMPLICISSIMUS* DE 1899 À 1905. CONSOLIDATION ET SUCCÈS

À Paris, où il avait loué un vaste appartement rue de la Pompe, Albert Langen fréquente ses amis intellectuels proches du parti républicain radical et radical-socialiste, et continue à diriger avec succès sa maison d'édition ainsi que le *Simplicissimus* à distance. Pour ce faire, il correspond régulièrement avec ses collaborateurs et organise de temps à autre des rencontres en Suisse, en Italie, au Danemark ou en Norvège. Parallèlement, son épouse Dagny, une habituée très appréciée de la rédaction, se rend si besoin est à Munich (14 heures de train) en tant que messagère de son mari.

35 Wedekind reprocha plus tard à Langen de l'avoir trahi. Voir Helga Abret, *Die Majestätsbeleidigungsaffäre des « Simplicissimus »-Verlegers Albert Langen. Briefe und Dokumente zu Exil und Begnadigung* [L'Affaire de lèse-majesté de l'éditeur du « Simplicissimus » Albert Langen. Lettres et documents relatifs à l'exil et l'amnistie], Frankfurt am Main/Bern/New York, Peter Lang, 1985.

36 Voir *Simplicissimus*, n° 30, 1899, p. 238 : « Erklärung » [« Déclaration »], et Helga Abret et Aldo Keel, *Im Zeichen des « Simplicissimus ». Mit dem Briefwechsel Albert Langen-Dagny Björnson, 1895-1908* [Sous le signe du « Simplicissimus ». Avec la correspondance Albert Langen-Dagny Björnson, 1895-1908], München, Knauer, 1992, p. 78.

37 Steinlen, *Das Laufmadel* [Le Trottin], *Simplicissimus*, n° 34, 19 novembre 1898, p. 272. Le dessin est l'illustration d'une plainte due à la plume d'Ernst von Wolzogen. Voir également les couvertures très parlantes de Thomas Theodor Heine (*Simplicissimus*, nos 33, 34 et 35) et de Bruno Paul (n° 37).

38 Voir Raymond Bachollet, « *Simplicissimus*, deuxième partie », *Le Collectionneur français*, n° 187, février 1982, p. 8.

Dans ce parcours, il convient de signaler une évolution. Depuis 1900 (n° 1 du 27 mars), le journal n'est plus imprimé à Leipzig (chez Hesse & Becker), mais à Stuttgart (chez Strecker & Schröder), la capitale du royaume de Wurtemberg qui passe pour être plus libéral. Du 1^{er} octobre 1898 à 1900, Thomas Mann est engagé comme lecteur. Puis, à partir de mars 1900, le juriste et écrivain Ludwig Thoma (pseudonyme Peter Schlemihl³⁹) est chargé par Albert Langen de fournir régulièrement des textes satiriques (récits, poèmes, lettres fictives) alors que Reinhold Geheeb, provisoirement rédacteur responsable en cas de condamnation, dirige en fait la partie littéraire de la revue. Parmi les nouvelles plumes de langue allemande, signalons, à partir de 1904 Ludwig Ganghofer et à partir de 1905 Hermann Hesse⁴⁰. En plus des écrivains étrangers déjà cités, on trouve dès 1901 le beau-père et précieux conseiller d'Albert Langen, Björnsterne Björnson, Anatole France et Émile Zola⁴¹.

466

Dans le domaine des dessinateurs, il y également du nouveau. En 1899 et en 1902, Rudolf Wilke (1873-1908), un ancien élève de l'académie Julian de Paris, et le Norvégien de naissance Olaf Gulbransson (1873-1958), dont les portraits de « Contemporains célèbres » [« Berühmte Zeitgenossen », 1903-1913] connaîtront un succès foudroyant⁴², complètent l'équipe des dessinateurs réguliers. Parmi les nouveaux collaborateurs occasionnels, on trouve Heinrich Zille (depuis janvier 1903), véritable chroniqueur plein d'humour de la vie prolétarienne berlinoise⁴³, et, depuis 1905, l'Autrichien Gino von Finetti, Jules Pascin (de son vrai nom Julius Mordecai Pincas), grand spécialiste des croquis à la fois grinçants et érotiques, et Henry Bing, fils d'un riche marchand bulgare vivant à Paris (au total près de 400 dessins).

39 Voir Richard Lemp, *Ludwig Thoma. Bilder, Dokumente, Materialien zu Leben und Werk* [Images, documents, matériaux relatifs à la vie et l'œuvre de Ludwig Thoma], München, Süddeutscher Verlag, 1984, p. 215-231. En avril 1902, Ludwig Thoma sera l'hôte d'Albert Langen à Paris pendant plusieurs semaines.

40 « *Simplicissimus* », dir. Dietz-Rüdiger Moser et Marianne Sammer, n° hors-série de la revue *Literatur in Bayern*, 1996, publié à l'occasion de l'exposition *Literaten und Literatur im « Simplicissimus »* [Écrivains et littérature dans le « Simplicissimus »].

41 Faisons mention du poème de Björnson « Der Krieg » [« La Guerre »], paru le 2 avril 1901 (n° 2, p. 16), et de la nouvelle « Die Erdbeeren » [« Les Fraises »] de Zola, publiée le 15 janvier 1901 (n° 43, p. 242 sq.). Anatole France s'est limité à une contribution (« Der Gaukler unserer lieben Frau » [« Le Jongleur de Notre-Dame »]), parue le 3 juillet 1900 (n° 15, p. 118 sq.).

42 Voir Dagny Gulbransson-Björnson, *Olaf Gulbransson. Sein Leben* [Olaf Gulbransson. Sa vie], Pfullingen, Neske, 1967, et *100 Jahre « Simplicissimus »*. *Zeichnungen aus einer süddeutschen Privatsammlung* [100 ans de « Simplicissimus ». Dessins d'une collection privée de l'Allemagne du Sud], éd. Christian Lenz, München, Kastner & Callwey, 1996, p. 26-77. Cet artiste donnera son nom à un musée près de Munich (à Tegernsee) : <http://www.olaf-gulbransson-museum.de>. On y trouve également, grâce à un don, le Cabinet dit Honoré Daumier.

43 Voici un exemple tiré du n° 37, 10 décembre 1906, p. 599. Titre : *Elle se jette à l'eau*. Légende : « — Maman, ce ne sera pas trop froid ? — Rassure-toi ! Les poissons y passent leur vie. »

Toutefois, l'éditeur, bien que très actif dans son exil doré, connaît des problèmes d'argent. Pour y remédier, il se sépare en juin 1899 des tableaux acquis pendant son premier séjour parisien et invite les artistes attirés à organiser des expositions à Berlin, à Francfort-sur-le-Main, à Vienne ou à Wiesbaden afin d'y vendre leurs dessins originaux⁴⁴. Parallèlement, grâce à des suppléments, le *Simplicissimus* contient de plus en plus de petites annonces, mais aussi des encarts illustrés financés par des marques de whisky, de sekt et de champagne (Moët & Chandon), de liqueur (Bénédictine)⁴⁵ ou d'automobile. À l'augmentation du nombre de pages (12, 16, parfois 20), dont la première et la dernière étaient toujours des dessins en couleur, correspond une augmentation du prix : 15 pfennig pour l'édition ordinaire (« *Billigausgabe* »)⁴⁶ à partir d'avril 1901 et 20 pfennig à partir du 29 septembre 1903. En outre, dans le but d'augmenter le rayonnement de la revue, la maison Langen sortait des *Simplicissimus-Flugblätter* [*Feuilles volantes du « Simplicissimus »*] ainsi que de nombreux numéros thématiques et de numéros spéciaux consacrés au carnaval, à la fête de la bière, aux fêtes de Noël, aux vacances, aux courses automobiles ou de bicyclettes, au tourisme ou encore à des sujets politiques sensibles tels que les grèves, les colonies ou les événements en Russie. Puis, l'éditeur faisait reproduire les meilleurs dessins du *Simplicissimus* pour les vendre sous forme de tirés à part sur du beau papier, de posters, de cartes postales, de calendriers ou d'albums. Le 23 avril 1901, Albert Langen publie un questionnaire sur le *Simplicissimus* adressé à une quarantaine de peintres, sculpteurs, dessinateurs et écrivains de différents pays. Voici la réponse élogieuse de Léon Tolstoï :

En plus de ses nombreux mérites, votre revue a l'éminent avantage de ne pas mentir. C'est pourquoi le *Simplicissimus* sera, pour l'historien de la fin du ^{xxi}e ou du ^{xxiii}e siècle, la source la plus importante et la plus précieuse qui lui permettra d'examiner la crédibilité de toutes les autres sources d'information⁴⁷.

- 44 Voir Helga Abret et Aldo Keel, *Im Zeichen des « Simplicissimus »*, op. cit., p. 80-84. Une vente aux enchères avait été refusée par les artistes.
- 45 Signalons un joli dessin de Sem (Georges Goursat), paru le 29 juin 1908 dans le n° 13. Voir Gertrud Maria Rösch, « Werbeseiten im *Simplicissimus*. Ein weites Forschungsfeld » [« Les pages publicitaires du *Simplicissimus*. Un vaste champ de recherches »], dans « *Simplicissimus* ». *Glanz und Elend der Satire in Deutschland* [« *Simplicissimus* ». *Grandeur et décadence de la satire allemande*], dir. Gertrud Maria Rösch, Regensburg, Universitätsverlag Regensburg, 1996, p. 110-125.
- 46 Signalons l'existence d'une édition « de luxe » et d'une édition « pour amateurs », plus chères.
- 47 *Simplicissimus*, n° 5, 1901, p. 43. « *Zu den vielen Verdiensten des Simplicissimus zähle ich das grosse (sz!!), dass (sz!!) er nicht lügt. Daher wird für den Historiker des 22. oder 23. Jahrhunderts [...] der Simplicissimus die wichtigste und kostbarste Quelle sein, welche ihm ermöglicht [...], die Glaubwürdigkeit aller übrigen Quellen zu prüfen.* »

En 1901 toujours, le 4 avril, naît *L'Assiette au beurre* qui, à l'instar de la *Jugend*, fait varier le bandeau du titre au gré des couvertures et de leur mise en page. Toutes proportions gardées, on peut dire que le *Simplicissimus* munichois, lui aussi, avait inspiré cet hebdomadaire parisien (entre 25 000 et 40 000 exemplaires) qui – de nos jours – est considéré comme un réquisitoire contre la société de la Belle Époque⁴⁸. Les deux organes de presse satiriques publient, certes, de nombreux dessins relatifs à des événements liés à l'actualité de la semaine écoulée, mais ils excellent avant tout dans la création de caractères stéréotypés.

468

Au tournant du siècle, le *Simplicissimus* devient l'hebdomadaire (paraissant d'abord le lundi, puis le mardi) le plus important dans tous les pays de langue allemande. Le tirage, 15 000 en 1897, atteindra 85 000 exemplaires en 1904. Selon une statistique datant de 1903, la plupart des abonnés (qui souvent étaient les cibles mêmes de la revue!) se trouvaient à Leipzig (entre 13 000 et 18 000) et à Berlin (entre 13 000 et 17 000 exemplaires), villes suivies par Munich (environ 10 000), Vienne (3 000-4 000) et Stuttgart (entre 2 000 et 3 000). 19 000 exemplaires étaient alors envoyés par la poste⁴⁹.

Comment ce succès s'explique-t-il? Se vouant de plus en plus à la satire sociale et politique, le véritable esprit de cette revue s'exprime dans les railleries (texte et image) ayant pour cible les béotiens que l'on trouve dans toutes les classes de la population. Citons, parmi les vedettes de la ménagerie satirique d'avant-guerre, les lieutenants⁵⁰ et les officiers (des nobles), en uniforme et portant monocle, des types imbus de leur personne⁵¹, les conservateurs (« Junkers ») prussiens, les étudiants, membres d'une corporation, fainéants et ivrognes, les curés et les pasteurs, les capitalistes gros, gras et fumant un cigare, les juges, les bohémiens décadents, les touristes naïfs ou impertinents, ainsi que les juifs⁵². N'oublions pas les prolétaires (ouvriers, femmes et enfants) affamés et exploités par leurs employeurs, chers à Thomas Theodor Heine, grand avocat des opprimés, et

48 Voir Élisabeth et Michel Dixmier, « *L'Assiette au beurre* ». *Revue satirique illustrée*, Paris, François Maspéro, 1974. Voir également *Le Livre d'or de « L'Assiette au beurre »*, dir. Jean-Michel Royer, Paris, Simoën, 1977, 2 vol.

49 Voir Konrad Ruprecht, *Nationale und internationale Tendenzen im « Simplicissimus » (1896-1933)* [*Tendances nationales et internationales dans le « Simplicissimus » (1896-1933)*], Bayreuth, M. Franke, 1975, p. 42.

50 Avant 1914, le personnage du lieutenant occupait une place privilégiée dans toute la presse humoristique ou satirique allemande.

51 Voici un exemple, paru en 1897 (n° 29) et intitulé *Wagner*: « – *Lohengrin*? Bon. Pas mal comme opéra, mais ce Wagner n'avait rien d'exceptionnel. Rappelez-vous: Schiller est devenu *von Schiller* et Goethe, *von Goethe*. Quant à Wagner, rien de pareil. » Heinrich Mann s'était inspiré de ces types en tant que représentants de l'époque wilhelmienne dans son roman *Der Untertan* [*Le Sujet de l'empereur*, trad. Paul Budry, Paris, Presses d'aujourd'hui, 1982], écrit en 1914 et publié en 1918.

52 Même Thomas Theodor Heine publia de temps à autre des caricatures de juifs qui, après l'Holocauste, ont de quoi choquer. Mais attention au danger de se méprendre: ce dessinateur maîtrise l'arme redoutable de l'ironie.

les femmes qui, dans les nombreuses caricatures parfois grivoises qui leur sont consacrées, jouent les rôles les plus divers⁵³. Signalons en passant que la femme émancipée a, dans cette revue qui se veut libérale, très mauvaise presse. Parmi les nombreuses « séries » du *Simplicissimus*, retenons-en deux de Heine qui, grâce à l'entremise de Félix Juven, avaient également été diffusées en France : « Bilder aus dem deutschen Familienleben » [« Images de la vie de famille en Allemagne »] et « Durchs dunkelste Deutschland » [« À travers l'Allemagne la plus noire »]⁵⁴.

Font, bien sûr, également partie de cette « comédie humaine » à la *Simplicissimus*, le Français (avec son képi), le Prussien (souvent avec un casque à pointe), le Saxon, et notamment le Bavarois, tel le Munichois, habitué des brasseries, chancelant dans la rue ou assoupi devant sa chope de bière. On dit qu'un tel personnage à peine caricaturé aurait inspiré Thomas Mann lorsqu'il a créé la figure cocasse du bourgeois de Munich, Herr Permaneder, pour son premier roman paru en 1901, *Buddenbrooks*.

En plus des types sociaux et des dessins mettant en scène des princes dont, de plus en plus souvent à partir de 1906, l'empereur Guillaume II⁵⁵, des hommes politiques, des hauts gradés de l'armée ou d'autres célébrités du jour⁵⁶, les artistes-journalistes du *Simplicissimus* ont amplement recours aux personnages allégoriques féminins (par exemple l'effigie française Marianne avec son bonnet rouge) ou masculins (Michel l'Allemand ou l'anglais John Bull). L'extrême diversité des portraits de Germania a de quoi surprendre⁵⁷. Dans les dessins du *Simplicissimus*, toujours accompagnés d'une légende satirique, sa physionomie,

53 Voir Bruni Mahlberg-Gräper, *Starke Typen. 100 Jahre « Simplicissimus »* [Types sociaux représentatifs. 100 ans « Simplicissimus »], Eupen, GEV, 1996, p. 53-108.

54 Voir Helga Abret, *Albert Langen, op. cit.*, p. 434. Les « Images de la vie de famille en Allemagne » (dont 13 couvertures) avaient été publiées entre 1896 (n° 28) et 1909 (n° 2) ; la série « Durchs dunkelste Deutschland » parut entre 1899 et 1910. Ces dessins à suivre rappellent les célèbres séries d'Honoré Daumier, parues dans le quotidien parisien illustré *Le Charivari*.

55 C'est à la suite des supplications du journaliste John Grand-Carteret, auteur de l'ouvrage « Lui » devant l'objectif caricatural (Paris, Nilsson, 1905), volume traduit aussitôt en allemand, que les caricatures de Guillaume II se sont multipliées dans la presse satirique allemande sans être censurées. Dans le *Simplicissimus*, 60 % des dessins consacrés à l'Empereur étaient l'œuvre de Heine et de Gulbrandsen. Voir Jost Rebutisch, *Die vielen Gesichter des Kaisers. Wilhelm II. in der deutschen und britischen Karikatur (1888-1918)* [Les Visages multiples de l'Empereur. Guillaume II dans la caricature allemande et britannique], Berlin, Duncker & Humblot, 2000, p. 51.

56 À l'opposé des journaux satiriques français, le *Simplicissimus* renonce aux fameuses « grosses têtes » popularisées par Honoré Daumier et André Gill (Louis-Alexandre Gosset de Guines).

57 Voir, entre autres, *Marianne und Germania in der Karikatur (1550-1999)* [Marianne et Germania dans la caricature], cat. expo., dir. Ursula E. Koch, Leipzig, Pöge-Druck, 2^e éd., 2011. Voir, pour le rire susceptible d'être provoqué par une caricature, Franz Schneider, *Die politische Karikatur* [La Caricature politique], München, Beck, 1988, p. 20-31.

74. Thomas Theodor Heine,
Dies ist das Hundevieh [*La voilà la sale bête*], *Simplicissimus*, n° 1, 4 avril 1905, couverture,
Institut für Zeitungsforschung, Dortmund

ses gestes et en particulier ses attributs (couronne impériale, aigle, cotte de maille ou cuirasse couvrant ses gros seins, bouclier et glaive d'Empire, casque des Vikings, popularisé par *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner) produisent souvent un effet comique.

En mai 1903, l'éditeur, après avoir été gracié, le 11 avril, par le roi Georges I^{er} de Saxe, et après avoir payé une lourde amende de 20 000 marks, retourne, sans son épouse, mais accompagné de la gouvernante de la famille Langen, Josephine Rensch, à Munich. Le hasard a voulu que le retour de l'éditeur coïncide avec la saisie du *Simplicissimus* du 5 mai (8^e année, n° 6) à cause d'une couverture de Heine ridiculisant les diplomates allemands aux États-Unis d'Amérique. Aussi bien le dessinateur Heine que le rédacteur responsable Julius Linnekogel (depuis février 1902) seront passibles d'une amende de 300 marks chacun pour « délit grave ». La même année, Ludwig Thoma part en guerre contre le parti catholique bavarois Zentrum. Le 12 janvier 1904, un numéro spécial (n° 42) qui attaque ce parti avec vigueur est saisi. Puis, à la suite d'un poème signé « Peter Schlemihl » qui se moque des « moralistes du Rhin⁵⁸ », Ludwig Thoma sera condamné à une peine de prison de six semaines⁵⁹. Enfin, dans la couverture du 1^{er} numéro de la 9^e année (4 avril 1905), dédié au procureur et intitulé *Dies ist das Hundevieh* [*La voilà la sale bête*], Thomas Theodor Heine rappelle au bon souvenir des lecteurs les nombreuses poursuites pénales dont le *Simplicissimus* avait fait l'objet. Le bouledogue rouge, l'incarnation du *Simplicissimus*, accusé d'avoir plongé la patrie « dans une misère indicible », est entouré, entre autres, de quatre animaux héraldiques bien pensants : le lion bavarois, l'aigle prussien, le taureau mecklembourgeois et le cerf wurtembergeois (fig. 74).

Parmi les leitmotifs politiques du *Simplicissimus*, il faut signaler les relations franco-allemandes. En été 1901, non seulement *Le Rire* (n° 349 du 13 juillet), mais encore le *Simplicissimus* (n° 18 du 23 juillet) consacrent leur page de titre à la *Course automobile Paris-Berlin*, organisée par les clubs automobiles français et allemands (110 voitures). La couverture en rouge et noir de Heine (*Automobilwettfahrt*) réunit quatre thèmes : Champigny (lieu de combats sanglants entre Français et Allemands en 1870, et lieu où le 27 juin 1901, à 3 h 30, on avait donné le signal de départ de la course), la mort accidentelle d'un très jeune spectateur, la victoire du Français Henri Fournier, lauréat du prix décerné, le 14 juillet, par Guillaume II, ainsi que les relents de chauvinisme qui se font sentir en France à l'époque du ministre des Affaires étrangères

58 *Simplicissimus*, n° 31, 25 octobre 1904, supplément, « An die Sittlichkeitsrichter in Köln am Rheine » [« Aux moralistes pudibonds de la ville de Cologne sur le Rhin »].

59 Thoma purgera cette peine dans la fameuse prison de Stadelheim, près de Munich, à partir du 16 juin 1905.

Théophile Delcassé. D'où la légende mordante : « Enfin, les Français ont réussi à prendre leur revanche pour la défaite de 1870⁶⁰ ! »

Alors que la loi de séparation de l'Église et de l'État (1905) et ses conséquences sont vivement applaudies par le *Simplicissimus*⁶¹, le rapprochement entre la Russie (pays autocrate dont l'emblème allégorique est l'ours) et la France républicaine (souvent représentée par Marianne) est vu d'un très mauvais œil et donne lieu à des caricatures assez agressives. Ne signalons que deux dessins, l'un de Bruno Paul et l'autre de Steinlen. Le premier, publié, le 27 mai 1902 par le *Simplicissimus* (n° 9) et intitulé *Im franco-russischen Circus* [*Au cirque franco-russe*], représente la France en tant que petit singe en uniforme aux ordres du tsar Nicolas II qui s'apprête à cravacher un ours surdimensionné. La légende, en deux vers, dit ceci : « L'ours n'a jamais connu la liberté / Le singe, lui, l'a bien oubliée. » Le second fait partie d'un numéro spécial consacré à la Russie (n° 48, 21 février 1905), paru sous le titre de *Europäisches Liebeswerben* [*Amourette européenne*]. Il met en scène un ours qui enlace un crapaud (Marianne) au milieu de corbeaux et de têtes de mort (allusion à la guerre russo-japonaise et à la révolution russe) afin de symboliser le tout dernier emprunt russe, qui allait ruiner bien des épargnants français.

472

Toutefois, en pleine crise de Tanger, qui opposait les puissances européennes au sujet de la colonisation du Maroc, le *Simplicissimus* redouble ses efforts dans le but déclaré d'atténuer les passions. Le 25 avril 1905, il fait paraître une annonce illustrée du fabricant de vin mousseux Henkell de Mayence qui poursuit un double objectif : vendre son produit, fabriqué avec des vins champenois, et encourager l'amitié entre la France et l'Allemagne, symbolisées par Marianne et Germania. Voici son texte : « *Frankreich bietet sein edelstes Produkt Deutschland dar* » [« La France offre à l'Allemagne le plus noble de ses produits⁶² ».

Puis, le 1^{er} août de la même année, le n° 18, un numéro spécial « *Friede mit Frankreich!* » [« Paix avec la France! »], est réalisé dans l'intention de favoriser une meilleure entente entre les deux peuples. Voici le titre significatif du dessin de la page de titre, une composition de Wilhelm Schulz : *Goethe nach der Schlacht bei Valmy* [*Goethe après la bataille de Valmy*]. À l'intérieur des pages, on rencontre « le couple » Michel et Marianne (fig. 75). Marianne (avec son bonnet phrygien), en jeune mère souriante, se penche sur le berceau

60 Voir la contribution de Jean-Claude Gardes, « La course automobile Paris-Berlin (1901) et sa transcription graphique dans les dessins du *Rire* », *Recherches contemporaines*, n° spécial « L'image satirique face à l'innovation », dir. Hélène Duccini et Jean-Claude Gardes, 1998, p. 53-63.

61 Voir le dessin de Gino von Finetti, *Frankreich beim Aufräumen* [*La France fait le ménage*], *Simplicissimus*, n° 52, 21 mars 1905, p. 520.

62 *Simplicissimus*, n° 4, 1905. Voir aussi *Jugend*, n° 14, 1905.

75. Wilhelm Schulz, *Michel und Marianne* [*Michel et Marianne*],
Simplicissimus, n°18, « Friede mit Frankreich! » [« Paix avec le France! »], 1^{er} août 1905, p. 212,
Institut für Zeitungsforschung, Dortmund

d'un bébé. Le père, Michel l'Allemand, ici représenté dans la peau d'un fantassin en civil, reconnaissable à sa coiffure, fume paisiblement sa pipe. Dans la légende, un poème en bas-allemand, Michel demande à Marianne de l'épouser (« *Kumm, Marianne, ward min Fro* »); le bébé pourrait bien être la future Europe.

Ce numéro spécial du *Simplicissimus*, augmenté de quatre planches, sera édité, en version française et avec le sur-titre « PAIX À LA FRANCE! » en tant que numéro spécial du *Rire*, le 12 août 1905, par Félix Juven. Il était disponible, au prix de 30 centimes, chez tous les dépositaires du *Rire* et annoncé, les 12, 19 et 26 août, dans les n^{os} 132, 133 et 134 de ce journal satirique très parisien. Voici un extrait du texte publicitaire :

474

En manifestant, dans un numéro spécial, et à l'heure actuelle, les sentiments pacifiques et francophiles de la nation allemande, le *Simplicissimus* a accompli un acte de courage et de sympathie dont on doit le féliciter et que le *Rire* a tenu à faire apprécier en en publiant une édition française⁶³.

Selon une publicité de l'éditeur Langen qui avait gracieusement fourni à son collègue parisien tous les clichés et qui diffusait, lui aussi, la version française, les deux numéros avaient rencontré un franc succès⁶⁴.

LE SIMPLICISSIMUS DE 1906 A 1914 : CHANGEMENTS PROFONDS ET VOLTE-FACE

Pour plus d'une raison, les années 1906 à 1909 sont des années cruciales pour le *Simplicissimus* en général et pour son éditeur Albert Langen en particulier. En 1906, le succès de cet hebdomadaire dont les tirages dépassent parfois les 100 000 exemplaires et dont le prix vient d'être augmenté pour la troisième fois⁶⁵, a des conséquences inattendues. Sous la menace de fonder un journal satirique rival, les dessinateurs, dont le chef de file était Thomas Theodor Heine, exigent de leur patron le partage des bénéfices. À la suite de cette révolte intérieure et après le refus de Steinlen, « bigrement embarrassé⁶⁶ », de remplacer les frondeurs, l'éditeur accepte de faire enregistrer, le 17 février 1906, le *Simplicissimus*-Verlag G.m.b.H. [Société éditrice du *Simplicissimus* à responsabilité limitée], sans doute le premier exemple d'une société d'artistes et d'écrivains autogérée.

63 *Le Rire*, n.s., n° 132, 12 août 1905, annonce au verso de la couverture.

64 *Simplicissimus*, n° 25, 19 septembre 1905, supplément, p. 299.

65 À partir du 2 janvier 1906 (n° 40), 30 pfennig au numéro et 3 marks 60 pfennig pour l'abonnement trimestriel (13 numéros).

66 Voir la lettre de Steinlen à son « cher Albert », datée du 20 février 1906, reproduite dans Raymond Bachollet, « *Simplicissimus*, deuxième partie », art. cit., p. 9.

Dorénavant, les bénéfices assez coquets sont divisés comme suit : 50 % pour l'éditeur, 50 % pour les sociétaires (en 1906 au nombre de 9)⁶⁷.

Cependant, dans ces conditions, l'éditeur ne se sent plus tout à fait maître chez lui, ce qui l'amène à fonder, en 1907, sous le titre de *März* [*Mars*, en souvenir de la révolution de mars 1848], une revue-sœur bimensuelle « constructive », entièrement consacrée à la civilisation allemande et à la réconciliation entre la France et l'Allemagne. Dirigée par Ludwig Thoma, Hermann Hesse, Kurt Aram et Albert Langen, et tirée à environ 15 000 exemplaires, elle accueille de nombreux auteurs français dont Anatole France, Jean Jaurès et André Tardieu. Parmi les auteurs allemands, dont beaucoup appartiennent au libéralisme de gauche, on compte le jeune Theodor Heuss, qui, en 1949, sera le premier président de la République fédérale d'Allemagne⁶⁸.

Quant au *Simplicissimus*, il perd coup sur coup la moitié de ses dessinateurs réguliers : à partir de 1907, Bruno Paul poursuivra sa carrière à Berlin, comme directeur de l'École des arts décoratifs⁶⁹, alors que Josef Benedikt Engl (1907), Rudolf Wilke (1908) et Reznicek (1909) meurent. Ils sont remplacés par deux artistes plus jeunes, futurs sociétaires, eux aussi, Karl Arnold (1883-1953), qui vécut, lui aussi, quelque temps à Paris, et Erich Schilling (1885-1945), fils d'un fabricant d'armes. Le Berlinois Ernst Heilemann, le Suédois Brynolf Wennerberg et le peintre italien Marcello Dudovich tentent d'être à la hauteur de l'inoubliable Ferdinand von Reznicek. L'adjonction de nouveaux dessinateurs occasionnels de poids viendra enrichir l'équipe : Käthe Kollwitz (de 1908 à 1910), dont la série « Scènes de la misère » débute le 1^{er} novembre 1909 (*Simplicissimus*, n° 31), Heinrich Kley, le Français né à Stuttgart André Lambert, l'Espagnol Francisco Javier Gosé, le Tchèque Walter Trier, le Suédois Carl Olof Petersen, et le Norvégien Ragnvald Blix. Quant aux nouvelles recrues parmi les auteurs, faisons mention du Suisse Robert Walser (1907-1910) et du feuilletoniste et correspondant parisien du *Berliner Tageblatt* [*Quotidien de Berlin*], Victor Aubertin (entre 1911 et 1914).

À partir de 1906, le *Simplicissimus* est diffusé en France par l'intermédiaire d'un organisme, le Saarbach's News Exchange, dont le siège se trouve à Paris. La même année, Dagny Langen, restée, avec les enfants, dans la capitale

67 Voir Helga Abret et Aldo Keel, *Im Zeichen des « Simplicissimus », op. cit.*, p. 118-125.

68 Voir Helga Abret, « Die kulturpolitische Zeitschrift März als Forum einer deutsch-französischen Annäherung » [« La revue politique et culturelle März en tant que forum d'un rapprochement franco-allemand »], dans *Médiations/Vermittlungen. Aspects des relations franco-allemandes du xvi^e siècle à nos jours/Aspekte der deutsch-französischen Beziehungen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, dir. Michel Grunewald et Jochen Schlobach, Bern, Peter Lang, 1992, t. II, p. 511-532.

69 Voir Andreas Strobl et Barbara Palmbach, *Bruno Paul. « Simplicissimus », München, Staatliche Graphische Sammlung, 2002.*

française et fraîchement séparée de son mari⁷⁰, avait commandité et financé (jusqu'en 1910) un hebdomadaire satirique anticonformiste : *Le Témoin* (n° 1, 20 octobre). Celui-ci, animé par des dizaines de collaborateurs artistes et hommes de lettres (dont Jean Cocteau), avait été conçu par un ami de la maison, le tout jeune dessinateur Paul Iribe, cité comme éditeur-gérant.

Depuis 1907, Langen ajoute aux exemplaires du *Simplicissimus* acheminés vers la France (environ 650 exemplaires) un petit fascicule rouge de 4 pages, contenant les traductions des légendes satiriques qui accompagnent les dessins. Au cours de cette année, *Le Témoin* lance une première campagne publicitaire en faveur du *Simplicissimus*, qualifié de « journal satirique le plus répandu du monde ». En échange, le 30 décembre 1907, le *Simplicissimus* (n° 40) fait paraître un grand encart publicitaire en faveur de son jeune confrère et rival parisien. Puis, en janvier, avril et juin 1908, *Le Témoin* fait suivre un second train d'annonces dont un encart pour l'« Édition française du *Simplicissimus* » (fig. 76)⁷¹. Cette annonce quelque peu trompeuse provoquera, en été 1908, dans certains journaux allemands, une controverse très vive. On reproche à Langen de vouloir dénigrer, à l'étranger, la nation allemande. Fin 1908, « l'édition française » cesse de paraître⁷².

476

Le 31 décembre 1908, dans le cadre d'une série d'enquêtes sur l'Allemagne, le journaliste et écrivain Jules Huret rend visite à la rédaction du *Simplicissimus* domiciliée dans le quartier de Schwabing (Kaulbachstrasse, 154). C'est là où l'équipe de la revue qui, comme toutes les équipes, se dispute de temps à autre, se réunit tous les vendredis afin de passer en revue les actualités et de se répartir les sujets. Lorsque l'interlocuteur demande à Albert Langen : « Quelles sont, au juste, les tendances politiques de votre journal ? », Langen répond : « Elles sont simples et claires. Nous luttons contre l'excès du chauvinisme allemand, mais nous ne négligeons pas le spectacle que nous donne la politique européenne et même mondiale ». Et l'éditeur poursuit : « Nous ne faisons pas de dessins anti-français. Nous sommes, au contraire, partisans d'un rapprochement avec la France. Chez les pangermanistes, on nous en fait même un crime. »⁷³

70 À Munich, Albert Langen s'était lié avec la gouvernante Josephine Rensch, une Norvégienne elle aussi. Il décèdera avant la prononciation du divorce. Voir Helga Abret et Aldo Keel, *Im Zeichen des « Simplicissimus »*, op. cit., p. 119 et p. 270-272.

71 Voir Raymond Bachollet, Daniel Bordet et Anne-Claude Lelieur, *Paul Iribe*, Paris, Denoël, 1982, p. 34-65.

72 Voir Helga Abret, « Satire als Exportartikel? Die Kontroverse um die "édition française" des *Simplicissimus* 1908 » [« La satire, un article d'exportation ? La controverse autour de l'"édition française" du *Simplicissimus* (1908) »], dans G. M. Rösch, « *Simplicissimus* », op. cit., p. 34-48, et Raymond Bachollet, « *Simplicissimus*, troisième partie », art. cit., p. 10.

73 Voir *ibid.*, p. 8. Voir également Jules Huret, *La Bavière et la Saxe*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, éditeur, 1911, p. 99-100. Il existe une traduction allemande de cet ouvrage.

76. Thomas Theodor Heine, « Édition française du *Simplicissimus* »,
Le Témoin, 2^e année, n° 4, 25 janvier 1908.
(Source : Raymond Bachollet, « *Simplicissimus*, troisième partie »,
Le Collectionneur français, n° 188, mars 1982, p. 8)

Rappelons, dans ce contexte, un dessin de première page de Schulz, paru le 29 janvier 1906 (n° 44) à l'occasion de la conférence d'Algésiras et intitulé *Friede* [*Paix*]. Une jolie Marianne tend la main à un ouvrier allemand. Rappelons aussi le dessin à pleine page tout en bleu du même artiste *Deutsch-französischer Frühling* [*Printemps franco-allemand*], paru le 1^{er} mars 1909 (n° 48) après une nouvelle joute franco-allemande à Casablanca⁷⁴, et la couverture de Thomas Theodor Heine, intitulée *Wilhelm und Fallières* [*L'Empereur et Fallières*] (n° 3, 19 avril 1909). Rappelons enfin que Langen, en publiant à répétition des dessins ayant pour sujet la réconciliation entre la France et l'Allemagne, avait espéré obtenir, pour le *Simplicissimus*, le prix Nobel de la paix, créé en 1901, en vain.

Quatre mois après cette interview, le 30 avril 1909, cet éditeur de bonne volonté, ayant pris froid dans son cabriolet en poursuivant un zeppelin qui avait fait son apparition dans le ciel, meurt des complications d'une otite, à l'âge de 39 ans. Dorénavant, son frère Martin allait continuer à gérer la maison. Il serait assisté par quatre administrateurs nommés par testament (dont Reinhold Geheeb et Korfiz Holm) qui finissent par devenir propriétaires en 1918. Dans le n° 7 du 17 mai 1909, l'équipe prend congé de son gérant et éditeur. À partir du numéro suivant, l'en-tête du *Simplicissimus* est libellé comme suit : « *"Simplicissimus"*. Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine » [« *"Simplicissimus"*. Fondé par Albert Langen et Th. Th. Heine »].

Après le décès de Langen, les tendances de la revue ne changent guère. Cependant, depuis 1911, l'année de la seconde crise marocaine (le « coup d'Agadir »), la détérioration des relations entre la France et l'Allemagne se reflète dans plusieurs images et textes du *Simplicissimus*. Suivront, en 1912 et 1913, les caricatures qui couvrent les deux guerres balkaniques, sanglantes, pathétiques et prophétiques⁷⁵ à la fois, l'incident de Saverne (« Zabern-Affäre »)⁷⁶, ainsi que les commémorations du 25^e anniversaire du règne de Guillaume II et du centenaire de la bataille des Nations (à Leipzig), donnant lieu à des numéros spéciaux⁷⁷.

Dans plusieurs caricatures, le *Simplicissimus* égratigne non seulement l'empereur et les gouvernants allemands, mais encore les hommes d'État français. De manière récurrente, il fustige la montée du chauvinisme et la course à l'armement des deux côtés du Rhin. Voici le titre d'une caricature à pleine page d'Eduard Thöny, *Französisch-deutsche Waffenindustrie* [*L'Industrie*

74 Une Marianne en robe légère suggère à Michel l'Allemand, qui avait endossé sa cuirasse, de se mettre à l'aise.

75 Par exemple, Olaf Gulbransson, « Das Balkangeschwür » [« L'abcès balkanique »], *Simplicissimus*, n° 43, 1913.

76 Voir, entre autres, la caricature de Heine *Preußen kolonisiert* [*La Prusse en train de coloniser (l'Alsace)*], *Simplicissimus*, n° 38, 15 décembre 1913.

77 N° 11 et n° 13, 9 et 23 juin 1913, et n° 30, 20 octobre 1913 (« 1813 »).

d'armement franco-allemande], publiée le 12 mai 1913 (n° 7). La légende sarcastique dit ceci : « Mon cher confrère, trinquons à la haine fertilisante des peuples! Voilà tout de même des intérêts culturels en commun! » [« Mon cher confrère, *stoßen wir an auf den befruchtenden Haß der Völker! Es gibt doch noch gemeinsame Kulturinteressen!* »]. Les contemporains reconnaissent sans difficulté les marchands de canon Krupp (Essen) et Schneider (Le Creusot) à leurs attributs : monocle et croix de la Légion d'honneur (fig. 77)⁷⁸.

Puis éclate la guerre souvent prédite qui met fin à la première série de cette revue munichoise. Comme tous ses confrères, le *Simplicissimus* publie dorénavant des caricatures de propagande, la première, tout en noir, blanc et rouge (à cette époque la tricolore allemande), le 17 août (n° 20). Sur une couverture de Heine intitulée *Durch!!* [*De part en part!!*], saint Georges (l'Allemagne), sur son cheval blanc cabré, transperce avec sa lance une Marianne couchée par terre. Ses alliées, un crocodile (l'Angleterre) et un ours (la Russie), manifestent leur frayeur. Le texte est une strophe tirée d'un cantique célèbre de Martin Luther : « Ein feste Burg ist unser Gott! » [« Notre Dieu est une forteresse puissante! »] (fig. 78).

En France, pays jadis tant aimé par l'éditeur Albert Langen, les caricatures les plus féroces du *Simplicissimus*, parues avant ou pendant la Grande Guerre, seront non seulement reproduites sous le titre de *Têtes de Boches. Les Allemands peints par eux-mêmes*, à partir du 29 septembre 1915, dans le quotidien parisien à fort tirage *Le Matin*, mais encore dans trois recueils sous le même titre, publiés par Henriot (de son vrai nom Henri Maigrot), le directeur-gérant du quotidien satirique parisien *Le Charivari* (né en 1832). Fin 1916, la Maison de la Presse, l'organisme de propagande français, sortira un nouvel album à grand succès, intitulé *Germania. Les Allemands peints par eux-mêmes, peints par les neutres*. Enfin, certains dessins seront également diffusés, parfois légèrement modifiés, par tracts aériens⁷⁹. Remarquons que dans les pages du *Simplicissimus*, dès 1917, la vieille tendance pacifiste « d'avant » se manifestera à nouveau, timidement, certes, à cause de la censure militaire. Ce sera le traité de Versailles, négocié depuis mai 1919 par Georges Clemenceau et signé le 28 juin 1919, qui donnera lieu, dans cette revue jadis francophile, à un nombre impressionnant de caricatures violemment anti-françaises, dont bien des couvertures.

⁷⁸ Voir aussi les couvertures des n° 40, 30 décembre 1912, et n° 15, 7 juillet 1913.

⁷⁹ Voir Klaus Kirchner, *Flugblätter aus Frankreich, 1914-1918. Bibliographie / Katalog* [Tracts en provenance de la France, 1914-1918. Bibliographie / Catalogue], Erlangen, D+C, 1992.

77. Eduard Thöny, *Französisch-deutsche Waffenindustrie*,
[*L'Industrie d'armement franco-allemande*],
Simplicissimus, n° 7, 12 mai 1913, p. 107,
Institut für Zeitungsforschung, Dortmund

78. Thomas Theodor Heine, *Durch!!* [*De part en part!!*],
Simplicissimus, n° 20, 17 août 1914, couverture,
Institut für Zeitungsforschung, Dortmund

BIBLIOGRAPHIE

Remarque préliminaire

Pour consulter le *Simplicissimus* le plus aisément, il est conseillé de visiter le nouveau site *Simplicissimus. Die historische Satirezeitschrift*, <http://www.simplicissimus.info>.

Grâce à une coopération scientifique de plusieurs bibliothèques et institutions de recherche, ce site offre la possibilité de consulter tous les numéros parus et d'imprimer le cas échéant images et textes. On y trouve également une liste exhaustive des noms cités et une bibliographie au format pdf très fournie relative à la revue et à son contexte (*Literaturliste zum Kontext des Simplicissimus. Auswahlbibliographie*, 36 p.). Dans ces conditions, il nous semble judicieux de ne mentionner que les auteurs et titres cités dans nos notes.

482

ABRET Helga, « Entre Marcel Prévost et Anatole France. La littérature française dans la maison d'édition Albert Langen. Avec une lettre inédite d'Anatole France », *Analele Universitații București. Istorie*, vol. XXXIII, 1984, p. 73-89.

—, *Die Majestätsbeleidigungssaffäre des « Simplicissimus »-Verlegers Albert Langen. Briefe und Dokumente zu Exil und Begnadigung [L'Affaire de lèse-majesté de l'éditeur du « Simplicissimus » Albert Langen. Lettres et documents relatifs à l'exil et l'amnistie]*, Frankfurt am Main/Bern/New York, Peter Lang, 1985.

—, « Die kulturpolitische Zeitschrift *März* als Forum einer deutsch-französischen Annäherung » [« La revue politique et culturelle *März* en tant que forum d'un rapprochement franco-allemand »], dans *Médiations / Vermittlungen. Aspekte des relations franco-allemandes du XVII^e siècle à nos jours / Aspekte der deutsch-französischen Beziehungen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, dir. Michel Grunewald et Jochen Schlobach, Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien, Peter Lang, 1992, t. II, p. 511-532.

—, *Albert Langen. Ein europäischer Verleger [Albert Langen. Un éditeur européen]*, München, Langen Müller, 1993.

—, « „Antifranzösische Zeichnungen machen wir nicht...“. Der *Simplicissimus* und Frankreich, 1896-1914 » [« „Nous ne faisons pas de caricatures anti-françaises...“. Le *Simplicissimus* et la France, 1896-1914 »], dans *Visions allemandes de la France (1871-1914) / Frankreich aus deutscher Sicht (1871-1914)*, dir. Helga Abret et Michel Grunewald, Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien, Peter Lang, 1995, p. 233-262.

—, « Satire als Exportartikel? Die Kontroverse um die „édition française“ des *Simplicissimus* 1908 » [« La satire, un article d'exportation? La controverse autour de l'„édition française“ du *Simplicissimus* (1908) »], dans « *Simplicissimus* ». *Glanz und Elend der Satire in Deutschland [« Simplicissimus ». Grandeur et décadence de la satire en Allemagne]*, dir. Gertrud Maria Rösch, Regensburg, Universitätsverlag Regensburg, 1996.

- ABRET Helga et KEEL Aldo, *Im Zeichen des « Simplificissimus ». Mit dem Briefwechsel Albert Langen-Dagny Björnson, 1895-1908* [Sous le signe du « Simplificissimus ». Avec la correspondance Albert Langen-Dagny Björnson, 1895-1908], München, Knauer, 1992.
- BACHOLET Raymond, « Le catalogue des journaux satiriques. *Simplificissimus* », *Le Collectionneur français*, n° 186-188, janvier-mars 1982, p. 5-7, 7-9, 8-10.
- BACHOLET Raymond, BORDET Daniel et LELIEUR Anne-Claude, *Paul Iribe*, Paris, Denoël, 1982.
- Cent caricatures du « Simplificissimus », 1896-1914. Une exposition du Goethe-Institut*, cat. expo., München, Goethe-Institut, 1981.
- DANGUY Laurence, *L'Ange de la jeunesse. La revue « Jugend » et le Jugendstil à Munich*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.
- DIXMIER Élisabeth et Michel, « *L'Assiette au beurre* ». *Revue satirique illustrée*, Paris, François Maspéro, 1974.
- Eduard Thöny 1866-1950*, cat. expo., dir. Dagmar von Kessel-Thöny, München, Goltz, 1986.
- EGE Konrad, *Karikatur und Bildsatire im Deutschen Reich. « Der Wahre Jacob », Hamburg 1879-1880, Stuttgart 1884-1914. Mediengeschichte, Mitarbeiter, Chefredakteure, Grafik* [Caricature et satire par l'image dans l'Empire allemand. « Der Wahre Jacob », Hamburg 1879-1880, Stuttgart 1884-1914. Histoire du média, collaborateurs, rédacteurs en chef, graphisme], Münster/Hamburg, LIT Verlag, 1992.
- FLEMIG Kurt, *Karikaturisten-Lexikon* [Dictionnaire des caricaturistes], München/New Providence/London/Paris, Saur, 1993.
- FUCHS Eduard, *Die Karikatur der europäischen Völker* [La Caricature des peuples européens], Berlin, A. Hofmann, 1902-1903, 2 vol.
- GARDES Jean-Claude, « La course automobile Paris-Berlin (1901) et sa transcription graphique dans les dessins du Rire », *Recherches contemporaines*, n° spécial « L'image satirique face à l'innovation », dir. Hélène Duccini et Jean-Claude Gardes, 1998, p. 53-63.
- GOURDON Suzanne, « L'affaire Dreyfus à Munich », *Ridiculosa*, n° 1, 1994, p. 73-88.
- , *La « Jugend » de Georg Hirth. La Belle Époque munichoise entre Paris et Saint-Petersbourg*, Strasbourg, Centre d'études germaniques, 1997.
- GRAND-CARTERET John, « *Lui* » devant l'objectif caricatural, Paris, Nilsson, 1905.
- Grobe Wahrheiten – Wahre Grobheiten. Feine Striche – Scharfe Stiche. « Jugend », « Simplificissimus » und andere Karikaturen-Journale der Münchner “Belle Époque” als Spiegel und Zerrspiegel der kleinen wie der großen Welt* [Vérités crues – Cruautés vraies. Fines touches – Piques vives. « Jugend », « Simplificissimus » et autres journaux satiriques de la Belle Époque munichoise comme miroirs vrais et déformants du grand et du petit monde], dir. Markus Behmer et Ursula E. Koch, München, Reinhard Fischer, 1996.
- GULBRANSSON-BJÖRNSON Dagny, *Olaf Gulbransson. Sein Leben* [Olaf Gulbransson. Sa vie], Pfullingen, Neske, 1867.

- 100 Jahre « *Simplicissimus* ». Zeichnungen aus einer süddeutschen Privatsammlung [100 ans de « *Simplicissimus* ». Dessins d'une collection privée de l'Allemagne du Sud], éd. Christian Lenz, München, Kastner & Callwey, 1996.
- HURET Jules, *La Bavière et la Saxe*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, éditeur, 1911.
- KAENEL Philippe et LEPDOR Catherine, *Steinlen. L'œil de la rue*, Lausanne, Éditions 5 Continents, 2008.
- KIRCHNER Klaus, *Flugblätter aus Frankreich, 1914-1918. Bibliographie / Katalog [Tracts en provenance de France, 1914-1918. Bibliographie / Catalogue]*, Erlangen, D+C, 1992.
- KOCH Ursula E., *Der Teufel in Berlin. Von der Märzrevolution bis zu Bismarcks Entlassung. Illustrierte politische Witzblätter einer Metropole, 1848-1890 [Le Diable à Berlin. De la révolution de mars à la démission de Bismarck. Feuilles satiriques politiques illustrées d'une métropole, 1848-1890]*, Köln, informationspresse-c.w. leske, 1991.
- , « *Jugend*, revue artistique, littéraire, politique et satirique. Un monstre sacré de la Belle Époque munichoise », dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, p. 453-477.
- , *Marianne und Germania in der Karikatur (1850-1999) [Marianne et Germania dans la caricature (1850-1999)]*, 2^e éd., Leipzig, Pöge-Druck, 2011.
- LEMP Richard, *Ludwig Thoma. Bilder, Dokumente, Materialien zu Leben und Werk [Images, documents, matériaux relatifs à la vie et l'œuvre de Ludwig Thoma]*, München, Süddeutscher Verlag, 1984.
- LENMAN Robin, *Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland, 1871-1918 [L'Art, le pouvoir et l'argent. Sur l'histoire culturelle de l'Allemagne impériale, 1871-1918]*, Frankfurt/New York, Campus, 1994.
- Le Livre d'or de « L'Assiette au beurre »*, éd. Michel Royer, Paris, Simoën, 1977, 2 vol.
- MAHLBERG-GRÄPER Bruni, *Starke Typen. 100 Jahre « Simplicissimus » [Types sociaux représentatifs. 100 ans de « Simplicissimus »]*, Eupen, GEV, 1996.
- METZGER Rainer, *München. Die große Zeit um 1900. Kunst, Leben und Kultur, 1890-1920 [Munich. La Belle Époque vers 1900. Art, vie et culture, 1890-1920]*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008.
- RAFF Thomas, *Thomas Theodor Heine. I. Der Biss des Simplicissimus. Das künstlerische Werk [Thomas Theodor Heine. I. Les piques du « Simplicissimus ». L'œuvre artistique]*, avec des contributions par Michaela Rammert-Goetz et Elisabeth von Dücker, et PESCHKEN-EILSBERGER Monika, *Thomas Theodor Heine. II. Der Herr der roten Bulldogge. Biographie [Thomas Theodor Heine. II. Le maître du bouledogue rouge. Biographie]*, Leipzig, Seemann, 2000.
- REBENTISCH Jost, *Die vielen Gesichter des Kaisers. Wilhelm II. in der deutschen und britischen Karikatur (1888-1918) [Les Visages multiples de l'Empereur. Guillaume II dans la caricature allemande et britannique]*, Berlin, Duncker & Humblot, 2000.

- « Les revues satiriques françaises », n° spécial, *Ridiculosa*, n° 18, dir. Jean-Claude Gardes, Jacky Houdré et Alban Poirier, 2011.
- RÖSCH Gertrud Maria, « Werbeseiten im *Simplicissimus*. Ein weites Forschungsfeld » [« Les pages publicitaires du *Simplicissimus*. Un vaste champ de recherches »], dans « *Simplicissimus* ». *Glanz und Elend der Satire in Deutschland* [« *Simplicissimus* ». *Grandeur et décadence de la satire en Allemagne*], dir. Gertrud Maria Rösch, Regensburg, Universitätsverlag Regensburg, 1996, p. 110-125.
- ROSS Werner, *Bohemiens und Belle Époque. Als München leuchtete* [*Bohèmes et Belle Époque. Quand Munich brillait*], Berlin, Siedler, 1997.
- RUPRECHT Konrad, *Nationale und internationale Tendenzen im « Simplicissimus » (1896-1933). Der Wandel künstlerisch-politischer Bewusstseinsstrukturen im Spiegel von Satire und Karikatur in Bayern* [*Tendances nationales et internationales dans « Simplicissimus » (1896-1933). La transformation de la conscience artistique et politique au miroir de la satire et de la caricature en Bavière*], thèse, München/Bayreuth, M. Franke, 1975.
- SCHNEIDER Franz, *Die politische Karikatur* [*La Caricature politique*], München, Beck, 1988.
- « *Simplicissimus* », dir. Dietz-Rüdiger Moser et Marianne Sammer, sous l'égide de l'Institut für Bayerische Literaturgeschichte der Universität München, Literatur in Bayern, 1996 [n° hors-série de la revue *Literatur in Bayern*, publié à l'occasion de l'exposition *Literaten und Literatur im « Simplicissimus »* (*Écrivains et littérature dans le « Simplicissimus »*)].
- « *Simplicissimus* ». *Glanz und Elend der Satire in Deutschland* [« *Simplicissimus* ». *Grandeur et décadence de la satire en Allemagne*], dir. Gertrud Maria Rösch, Regensburg, Universitätsverlag Regensburg, 1996.
- SOLO François, SAINT-MARTIN Catherine et BERTIN Jean-Marie, *Dico Solo. Plus de 5 000 dessinateurs de presse & 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004.
- STROBL Andreas et PALMBACH Barbara, *Bruno Paul. « Simplicissimus »*, München, Staatliche Graphische Sammlung, 2002.
- « *Süddeutscher Postillon* », éd. Udo Achten, Berlin/Bonn, Dietz, 1979.
- WEITZ Ulrich, *Eduard Fuchs. Sammler, Sittengeschichtler, Sozialist* [*Eduard Fuchs. Collectionneur, historien des mœurs, socialiste*], Stuttgart, Stöffler & Schütz, 1991.
- WILLMS Johannes, *Paris, die Hauptstadt Europas, 1800-1914* [*Paris, la capitale de l'Europe, 1800-1914*], München, Beck, 2000.
- Zwischen Kaiserwetter und Donnergrollen. Die wilhelminische Epoche im Spiegel des « Simplicissimus » von 1896-1914* [*Entre coups du tonnerre et beau temps. L'époque wilhelmienne vue par le « Simplicissimus » de 1896-1914*], cat. expo., dir. Gisela Vetter-Liebenow, Hannover, Wilhelm Busch Gesellschaft, 2013.

LES ŠIBENIČKY [PETITES POTENCES] ET L'INTERNATIONALE DES REVUES SATIRIQUES ANARCHISTES

Xavier Galmiche

Le périodique satirique tchèque *Šibenický* [*Petites potences*], publié entre 1903 et 1907 par le poète et idéologue Stanislav K. Neumann, peut sembler manquer de tout caractère de représentativité : rédigé dans une langue slave occidentale de faible diffusion, c'est une publication mince, ciblant notamment par son choix moderniste de caricatures le public très spécifique des intellectuels anarchistes ; sa précarité (cette revue s'interrompt en 1905) la fera disparaître dans sa cinquième année, malgré les subterfuges désespérés de son initiateur. Elle fut pourtant souvent commentée par la critique marxiste dès les années vingt, qui, tout en fustigeant ses « erreurs » politiques, reconnaissait en elle un précurseur des publications satiriques liées aux organes de presse communistes, et ce, d'autant plus commodément que Neumann avait rejoint entre-temps le léninisme prolétarien orthodoxe.

Dans cette étude, nous la présenterons d'un tout autre point de vue : crevardes de naissance, les *Šibenický* n'en sont pas moins – et peut-être d'autant plus – emblématiques d'un mode de production où la mise en réseau avec des revues étrangères est vitale. La revue se nourrit de l'exemple des journaux militants français et allemands, mais la rédaction tente de dépasser cette référence en l'élargissant à ce qui apparaît, en accord avec son horizon idéologique, comme une « internationale » des revues anarchistes. Autorisés ou non, les emprunts à leurs textes et surtout à leurs images y sont tellement systématiques que la revue se présente autant comme médiatrice que créatrice, assumant le risque d'épigonisme.

Après avoir dressé le tableau du contexte culturel, en esquissant le cadre de la fin du XIX^e siècle dans l'Empire austro-hongrois, nous décrirons brièvement la vie de la revue et aborderons la question du statut des *Šibenický* en tant que revue de « confrontation », par sa stratégie de traductions, de reproduction d'images, et par les connotations de son titre.

Rappelons d'abord le cadre étatique et institutionnel dans lequel se situent les Pays tchèques jusqu'en 1918 (date de la proclamation de la République tchécoslovaque). Leur territoire se compose du royaume de Bohême (capitale : Prague), du margraviat de Moravie (capitale : Brno ; en allemand, Brünn), et d'une partie du duché de Silésie. Partie prenante du Saint-Empire romain-germanique médiéval, progressivement incorporés aux possessions de la maison Habsbourg qui en fut le principal héritier (tous les empereurs Habsbourg seront aussi rois de Bohême), ces territoires oscillent au XIX^e siècle entre la loyauté à la puissance de Vienne et celle à une pulsion centrifuge qui met en cause leur appartenance à cet « État commun » [*Gesamtstaat*]. Le mouvement de « renouveau national » [*národní obrození*], conventionnellement reconnu à partir des années 1780 où apparaissent les premières tentatives de redressement de l'usage littéraire de la langue tchèque, se revendique des « droits d'État » incarnés par le royaume d'avant le XVII^e siècle. Faute d'avoir été entendu, notamment lors de la période révolutionnaire de 1848-1849, le mouvement national se radicalise en nationalisme moderne, jusqu'à faire mûrir le projet d'indépendance, mais seulement dans les toutes dernières années de l'Empire et surtout au cours de la première guerre mondiale : ainsi les *Šibeníčky* ont-elles beau être l'un des fers de lance de la révolte anarchiste, partageant dans une certaine mesure la revendication nationaliste tchèque, elles sont bien aussi une revue de la « vieille Autriche » impériale, impliquée dans des relations tant de connivence que de concurrence avec ses homologues de langue allemande, hongroise, etc. D'ailleurs, Stanislav Kostka Neumann, le fondateur de la revue, est Pragois, mais, circulant aussi entre l'Autriche et la Moravie, il fait figurer comme lieux d'édition de sa revue Prague/Brno/Vienne.

Cette évolution, commune à de nombreuses entités nationales européennes, va de pair avec l'épanouissement des institutions culturelles modernes, parmi lesquelles la presse joue un rôle crucial. Tout au long du XIX^e siècle, et notamment aux périodes où la censure relâche son emprise (1848, donc, mais aussi après 1867, date à laquelle est instauré l'Empire austro-hongrois, que caractérisent les progrès continus du libéralisme), journaux et revues contribuent au déficit de légitimité progressif du pouvoir central, notamment en infléchissant la proportion entre les langues : l'exclusivité de l'allemand s'érode de façon régulière. L'idéologie d'émancipation nationale constitue le cadre où émergent les discours radicaux issus des philosophies politiques européennes – socialisme utopique, marxisme et anarchisme. Une place toute spécifique revient dans le développement des périodiques aux genres satiriques, diffusés dès les années 1830 dans les revues généralistes au moyen de rubriques spécialisées, ou par le ton de certaines analyses politiques, et bientôt par des

publications exclusivement consacrées à la satire. Sans reprendre le détail d'une lignée inaugurée en 1841 par le périodique *Paleček* (mot à mot *Petit Poucet*, mais l'allusion est tout autre, comme on le verra plus loin), sous-titré *Amateur de la plaisanterie et de la vérité* [*Milovník žertu a pravdy*], disons que l'on doit opérer un tri dans cette production, qui connaîtra, comme partout en Europe, son âge d'or précisément dans la période 1890-1914. Stimulées par l'explosion des révolutions de 1848, constamment contrariées par les retours de la censure jusqu'en 1918, certaines de ces revues reposent sur l'esprit du charivari (comme toutes les presses nationales, celle des Pays tchèques ne manquent pas de reprendre et d'adapter le titre de la célèbre revue française), qui mise sur la dénonciation carnavalesque de l'ordre établi¹ : les *Šibeníčky* en constituent incontestablement l'un des plus beaux fleurons. À l'opposé, des revues satiriques souvent parmi les plus puissantes, comme les *Humoristické listy* [*Lettres humoristiques*], utilisent la satire aux fins d'une rhétorique de la convention et de l'ordre, et peuvent être qualifiées de « populistes »².

UNE REVUE ANARCHISTE

Cette ambivalence de la satire, entre confrontation et compromis, n'a pas échappé aux rédacteurs de presse eux-mêmes : quand il inaugure sous le titre *Šibeníčky* [*Petites potences*] un supplément satirique à sa revue anarchiste *Nový kult* [*Culte nouveau*, 1897-1905], Stanislav Kostka Neumann entendait tourner le dos à la tiédeur tant politique que rédactionnelle de ses prédécesseurs. Il exprima cette résolution en s'inspirant explicitement de modèles étrangers³ : « nous voulons créer un journal qui signifierait dans le contexte tchèque la même chose que *L'Assiette au beurre* française ou le *Simplicissimus* allemand⁴ », et passa à l'acte en y repiquant nombre d'images (fig. 79). Ces publications concrétisent la diffusion dans les Pays tchèques de l'anarchisme, entendu à la fois comme une idéologie politique intensément propagée depuis les années 1870 et, beaucoup plus largement, comme un courant d'idées répandu dans l'opinion et à travers ses expressions, artistiques ou autres.

- 1 Sur la symbolique du charivari, voir la contribution de Marie-Linda Ortega sur les revues espagnoles, ici même, p. 77-97.
- 2 Xavier Galmiche, « Populaires. Populistes ? Les revues humoristiques et satiriques en Pays tchèques », *Ridiculosa*, n° hors série « La presse satirique dans le monde », dir. Jean-Claude Gardes et Angelika Schober, 2013, p. 265-293.
- 3 Voir Walter Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur* [*Histoire de la littérature tchèque*], Köln, Böhlau, 1996, t. II, p. 41.
- 4 « *Chceme tvořit list, který by v českých poměrech znamenal asi tolik, jako francouzská L'Assiette au beurre nebo německý Simplicissimus* ». Voir St. K. Neumann, « K našemu programu » [*Sur notre programme*], *Šibeníčky*, 3^e année, n° 5, p. 11.

79. « Galerie des maîtres modernes de la caricature : I. Hermann-Paul », *Šibenický*, 3^e année, n^o 1, 15 octobre 1906, p. 9. Image repiquée de *L'Assiette au beurre*, n^o 22, *Lourdes* par Hermann-Paul, 1901 : « — Eh! bien, père Abraham, ça marche, votre petit commerce? — Pas si bien que le vôtre, m'sieu l'abbé! »

Dans l'essor de l'anarchisme politique en Europe centrale, Vienne joua le rôle de capitale et relaya les impulsions venues de « l'Ouest ». Le terme englobait la France (dans ses *Mémoires*, Neumann note : « La France, patrie de la théorie anarchiste, fut notre principale institutrice⁵ »), la Suisse, l'Angleterre bien sûr, mais aussi et peut-être surtout les États-Unis. Les Pays tchèques, poumon industriel de l'Empire, virent ce mouvement s'imposer à partir des années 1890 : en témoignent par exemple en 1896 la publication du *Manifeste des anarchistes tchèques* (dont la version diffusée fut censurée pour moitié) et en 1904 la fondation de la Fédération anarchiste tchèque⁶.

L'anarchisme philosophique, en vogue dans une intelligentsia moderniste et engagée, fut aimanté par cette actualité politique, mais pas toujours connecté à elle. Il a pour vecteur essentiel les périodiques : la *Moderní revue* [*Revue moderne*, 1894-1925, organe majeur de propagation de l'esthétique symboliste et décadente, comparable dans le contexte tchèque au *Mercur de France* dont elle s'inspire], le *Volný duch* [*Esprit libre*, 1894-1896], et plus tard, donc, le *Nový kult* de Neumann qui s'en réclame explicitement. Mais dans l'opinion, le mot d'anarchisme s'est banalisé, notamment à l'occasion du procès très médiatisé, en 1894, des membres du groupe d'étudiants nationalistes Omladina (cette cause judiciaire forme l'arrière-fond des *Histoires pragoises* de Rainer Maria Rilke). L'un de ces étudiants est précisément Stanislav Kostka Neumann (1875-1947), qui écope, à 19 ans, d'un an de prison. Fils d'un avocat, député à la diète impériale et à l'assemblée des Pays tchèques, il s'est lancé dans tous les combats de l'époque : national (dans la vague du parti jeune-tchèque), social (dominé par les grands conflits dans l'industrie de Bohême du Nord), et culturels. Il fit ses débuts à la *Moderní revue*, mais en répudia l'esthétisme dès la publication de son premier recueil *Nemesis, bonorum custos...* [*Nemesis, gardienne des biens / des bons*, 1895]. Par ses appels à une révolte spontanée, en prise immédiate sur le monde réel, il est au premier plan d'une frange de l'intelligentsia frondeuse de la

5 Stanislav Kostka Neumann, *Vzpomínky* [*Souvenirs*], Prague, Borový, 1931, cité d'après *Spisy. XI. Paměti a drobné prózy* [*Écrits. Mémoires et proses mineures*], Praha, Svoboda, 1951, t. XI, p. 28 : « Francie, domovina anarchistické theorie, byla hlavní naše učitelka. »

6 Les très nombreux ouvrages composés par Václav Tomek depuis les années 1980 retracent cette histoire, en circonscrivant presque exclusivement l'anarchisme aux destinées de sa presse périodique. Voir Václav Tomek, *Ideologie českého anarchismu* [*L'Idéologie de l'anarchisme tchèque*], Praha, Academia, 1988 ; *Volk! Öffne deine Augen! Skizzen zum tschechischen Anarchismus von den Anfängen bis 1925* [*Peuple ! ouvre les yeux ! Esquisses de l'anarchisme tchèque des débuts jusqu'en 1925*], Wien, Verlag Monte Verita, 1995 ; *Svoboda nebo autorita. Ideje a proměny českého anarchismu na přelomu 19. a 20. století* [*Liberté et autorité. Idées et métamorphoses de l'anarchisme tchèque au tournant des XIX^e et XX^e siècles*], Praha, Manibus Propriis, 2000 ; *Český anarchismus a jeho publicistika, 1880-1925* [*L'Anarchisme tchèque et ses publications, 1880-1925*], Praha, Filosofia, 2002 ; *O českém anarchismu, česká anarchistická periodika, 1880-1925* [*Sur l'anarchisme tchèque, périodiques anarchistes tchèques, 1880-1925*], Praha, Manibus Propriis, 2003.

fin du XIX^e siècle, connue sous le nom de *buřiči* [les « insurgés »]. Citons parmi eux les deux contributeurs les plus importants des *Petites potences*, l'écrivain Karel Toman (1877-1946), et surtout le poète et peintre-caricaturiste František Gellner (1881-1914), dont les deux premiers recueils, *Po nás potopa* [Après nous le déluge, 1901] et *Radosti života* [Les Joies de la vie, 1903], radicalisent le message des poètes maudits et pourraient presque passer pour des manifestes en vers de l'anarchisme tchèque (voir Annexe). Ces deux contributeurs sont indispensables pour comprendre la circulation directe de motifs politiques et sociaux entre Prague et Paris: Gellner, qui y séjourna et y fut en rapport avec František Kupka – dont la présence plane dans les pages des *Petites potences*, contribua à certains revues et journaux comme *Le Rire* ou *Le Cri de Paris*.

492

Le programme de l'anarchisme se définit par une lutte sans concession envers toutes les formes d'autoritarisme existant dans les institutions sociales (État, Églises, armée bien sûr, mais aussi mariage – l'émancipation sexuelle est l'un des combats majeurs que les anarchistes livrent dans leur œuvre de journalistes et de poètes). L'œuvre de Neumann autour de 1900, par exemple son recueil *Sen o zástupu zoufajících a jiné básně* [Rêve sur la cohorte des désespérés et autres poèmes, 1903], peut être comprise comme la transposition poétique de ce programme d'émancipation. Par la suite, Neumann évoluera vers une poésie vitaliste prônant tantôt, dans une poésie régulière encore marquée par l'esthétique parnassienne, la sensualité de l'empathie avec la nature (*Kniha lesů, vod a strání* [Le Livre des bois, des eaux et des coteaux], 1914), tantôt, dans des textes passés au vers libre, l'euphorie face au monde technologique et urbain (*Nové zpěvy* [Chants nouveaux], rédigés entre 1911 et 1914, publiés en 1918).

Au-delà de ces évolutions individuelles, l'anarchisme aura donc été jusqu'à la première guerre mondiale l'objet d'un intense discours syncrétique, unissant les ambitions de la Décadence, un individualisme postromantique (fixé dans la tradition tchèque par les poètes Jaroslav Vrchlický, 1863-1912, et Josef Svatoopluk Machar, 1864-1942), et les défis du nietzschéisme qui font alors fureur. Dans ses *Mémoires*, Stanislav Kostka Neumann, revenant sur sa propre évolution, souligne le caractère composite de cette idéologie :

Le vert embryon d'intellectuel [que j'étais] fuyait sa classe [sociale] et, plein de fougue plein de morgue, tanguait alors [vers le milieu des années 1890] de gauche et de droite, entre une « *décadence* » bourgeoise relativement tchéquisée, d'esprit petit-bourgeois, et l'individualisme anarchiste⁷.

7 « *Zelené embryo intelektuálka dalo se na útěk ze své třídy, a teď poskakovalo bujně a pupně napravo i nalevo mezi buroazní "dekadenci" přiměřeně počestěnou maloměst'áctvím, a anarchistickým individualismem* », dans *Vzpomínky* [Mémoires], 1931, cité d'après *Konfese a konfrontace* [Confession et Confrontation], Praha, Československý Spisovatel, t. I, 1988, p. 311 (je souligne).

Fixé par l'œuvre et l'activisme de quelques personnalités engagées, l'anarchisme devint aussi une étiquette facile de la révolte, une appellation floue permettant de saisir rétrospectivement les aspirations que ces idéologues déclarés partageaient avec d'autres créateurs qui, eux, n'eurent que peu de contacts les uns avec les autres et n'affichaient envers les manifestes qu'indifférence, voire ironie : « bohèmes » transfuges de la littérature un peu guindée de l'époque néoclassique et symbolistes, parmi lesquels figurent certains représentants de la Prague allemande, Franz Kafka en tête⁸ ; et surtout, promoteurs d'une littérature plébéienne, recourant systématiquement aux recettes de la littérature triviale, dont l'archétype est Jaroslav Hašek⁹.

LA VIE DE LA REVUE ŠIBENIČKY

Caractérisons rapidement les aléas de cette revue. Dans sa première année (de 1903 à 1904), elle se présente d'abord comme un simple supplément irrégulier au périodique de doctrine et de réflexion sérieuses qu'était *Nový kult*, déjà cité. L'appel à abonnement contenu dans la toute première livraison expliquait : « Dès que la faveur de la nation se fera ressentir sur nos finances, les *Petites potences* paraîtront comme un journal indépendant avec des images comme promis en couleurs, et à une fréquence soutenue¹⁰. » Et en effet, ce n'est qu'après une pause d'un an, en 1906, que la rédaction eut les moyens d'en faire un vrai périodique indépendant, servi par une typographie ambitieuse, un mensuel qui devint bimensuel d'octobre 1906 jusqu'au dernier numéro, le 15 mai 1907¹¹. D'autres noms d'éditeurs figurent sur l'ours de la revue (Kamila Neumannová, première épouse de Neumann ; J[osef] Svozil ; Rudolf Těšnohlídek – le sympathique conteur morave dont Leoš Janáček adaptera pour l'opéra *La Petite Renarde rusée*), mais en réalité, *Šibeničky* et *Nový kult* ne font qu'un avec leur créateur, Neumann, qui en est l'homme-orchestre (rédacteur, auteur, critique et traducteur), et elles illustrent à leur manière le phénomène

- 8 Sur ce sujet, rappelons l'existence de l'ouvrage essentiel de Michael Lowy, *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale*, Paris, PUF, 1988 ; rééd. Éditions du Sandre, 2009.
- 9 Willy Prochazka, « Kafka's Association with Jaroslav Hasek and the Czech Anarchists », *Modern Austrian Literature*, vol. XI, n° 3-4, 1978, p. 275-287. Voir en français sur la question Xavier Galmiche, « Maldonne et rédemption. Le concept d'anarchisme littéraire dans l'histoire culturelle de l'Empire (austro-hongrois) – l'exemple tchèque », *Études littéraires*, vol. XLI, n° 3, 2010, p. 51-66.
- 10 « *Šibeničky* », *Nový kult*, vol. VI, n° 12, 25 novembre 1903, non paginé, p. [8] : « *Jakmile počne na naši pokladnu účinkovati pochopení národa, pocnou "Šibeničky" vycházeti jako časopis samostatný, s obrázky, jak slíbeno bylo, barevnými a hodnasto.* »
- 11 Voir par exemple *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce* [Dictionnaire de la littérature tchèque. Personnes, œuvres, institutions], dir. Vladimír Forst et al., Praha, Academia, 1985-2008, t. 4/1, 2008, p. 593-594.

des revues « personnelles », dont *Die Fackel* [*La Torche*] de l'Autrichien Karl Kraus est l'exemple centre-européen le plus reconnu, mais dont on trouve de nombreux exemples dans la Bohême du début du xx^e siècle.

Il faut dans le même ordre d'idées ajouter que *Šibenický* n'est que l'une des initiatives éditoriales aussi ambitieuses qu'éphémères que Neumann multiplie au cours des années 1900. Citons, entre autres, *Anarchistická revue* [*Revue anarchiste*, 1905], mais aussi *Kalendář neodvislého dělnictva* [*Almanach de la classe ouvrière indépendante*, 1900], et surtout *Kalendář revolucionářů* [*Almanach des révolutionnaires*, 1903-1904] : c'est l'une des publications de la rédaction de *Nový kult*, mais, comme l'annonce le titre et comme le confirme le petit format (200 × 161 mm), elle s'inspire des publications populaires héritières de la littérature de colportage, tout en s'accompagnant déjà de nombreuses illustrations repiquées des périodiques étrangers, notamment des caricatures d'Henri Gustave Jossot. Dans cette frénésie de publication se joue sans doute le lien entre propagation et propagande, où Neumann, comprenant très tôt le rôle de l'image, recourt sans ménagement à l'esthétique des affiches et des tracts.

494

LE PRINCIPE DE LA CONFRONTATION

C'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre la caractéristique majeure de cette revue, le choix éditorial d'entremêler des œuvres de la naissante « bohème » pragoise à des textes et à des images venus de l'étranger. À défaut d'inventaire exhaustif, citons la publication de traductions de textes venus des littératures francophones, bien sûr – Jehan Rictus, Émile Verhaeren, Lucien Descaves, Octave Mirbeau –, et, dans une moindre mesure, germanique (Alexander Roda Roda), mais aussi de langues dont la diffusion est un phénomène de mode, comme du suédois d'August Strindberg, ou attrayantes aux yeux des Tchèques, du polonais de Stefan Żeromski.

Mais c'est dans le domaine de l'image que cette culture de l'emprunt, motivée par un évident souci d'information et de formation du lectorat, se manifeste le plus clairement. Bien sûr, il existe un rapport privilégié au réservoir des artistes français, parmi lesquels le plus important est le célèbre Jossot¹².

12 Quelques archives documentent la relation intermittente de Neumann et du milieu intellectuel tchèque à Jossot, que facilitait la présence d'artistes tchèques à Paris, notamment de František Kupka. Neumann consacre à Jossot un article en trois volets, et Jossot l'en remercie dans une lettre inédite du 9 mars 1908 (Prague, PNP [Musée de la littérature tchèque], Lešehradeum, 7/A/17). Jossot s'y emporte contre un certain Držka, qu'il accuse de mésuser de ses œuvres et des confidences qu'il lui a faites. Dans deux lettres qu'il adresse les 25 et 29 mars 1907, sans doute à Marie Majerová, Jossot exprime ses doutes sur l'honnêteté de Držka : « Je viens de la part de votre confrère Kupka faire appel à votre obligeance pour obtenir [sur lui] certains renseignements confidentiels » (PNP, fonds Marie Majerová, 28/C/27).

80. « Chroniques politiques », *Šibenický*, 3^e année, n° 14, 15 mai 1907, p. 6

À partir de 1906, Neumann inaugure en effet des cycles thématiques de caricatures reproduites d'après des journaux généralistes ou satiriques importants. Ainsi, la troisième série des « Chroniques politiques » montre par exemple en damier (fig. 80) quatre caricatures extraites respectivement du journal parisien *Le Témoin*, du célèbre *Nebelspalter* zurichois¹³, et, pour les deux dernières, du *Pasquino* turinois. La première représente Mgr Montagnini – connu pour son engagement contre la loi de séparation de l'Église et de l'État – « écrivant des billets doux ». La deuxième et la troisième évoquent les menées politiques d'Édouard VII (dans la deuxième, la légende dit : « Guillaume : — Ils s'amuse tous avec le gros Édouard, même ce morveux d'Alphonse. Je ne ferais pas mieux de tirer dans le tas ? », dans la troisième : « Édouard : — Et maintenant, je vais où ? ») La quatrième caricature le despotisme du tsar Nicolas II (« Nicolas : — Oui, les propos sont libres, d'une "liberté-absolue". ») On le voit, l'intérêt réside certes dans le choix des satires classiquement dirigées contre prélats et monarques, mais plus encore dans l'effet de réseau produit par la juxtaposition de caricatures publiées dans plusieurs pays. Il est remarquable que la page suivante présente une caricature certes consacrée à l'Allemagne, mais publiée dans *O País* de Rio de Janeiro, signe que l'on peut interpréter comme l'effet d'une volonté de rompre avec le centralisme de fait, impliqué dans le répertoire étroitement européen des revues de référence.

Il s'agit donc d'une intention idéologique, porteuse d'une mise en cause de la suprématie culturelle, qui à la fois cautionne et dépasse la notion de réseau des revues. L'intention, authentiquement internationaliste, est de souligner le caractère universel de la critique par la caricature, dans l'espace, mais aussi dans le temps : aussi la rédaction réserve-t-elle des pages entières à la reproduction de caricatures anciennes, parfois intitulées « Galerie des anciens maîtres » (par opposition aux « Nouveaux maîtres », tels Henri Gustave Jossot et John Jack Vrieslander), d'autres fois sous une thématique particulière – comme le cycle « Rome dans la caricature »¹⁴. Dans ce dernier cas, en rappelant les antécédents de la critique de la papauté depuis la Réforme, on légitime, dans un esprit téléologique assumé, le discours anticlérical contemporain (peut-être particulièrement dans les Pays tchèques, où le protestantisme est identifié, au cours du XIX^e siècle, comme un attribut de la culture nationale).

13 Sur cette revue, voir la contribution de Laurence Danguy, ici même, p. 99-117.

14 Première planche de la série, « Řím v karikatuře », en couverture de *Šibenický*, 3^e année, n^o 14, 15 mai 1907.

81. T. R. Chvojka [Zdeněk Kratochvíl], « — À quoi pensez-vous, Monsieur ? / — À la même chose ! / — Malotru ! », *Šibeničky*, 3^e année, n° 14, 15 mai 1907, p. 8

On peut interpréter comme un autre effet de cette mise en réseau l'ambition affichée par Neumann de rompre avec la morosité visuelle des périodiques de son temps et de se hisser à une grande qualité plastique. Tout comme le cercle de la *Moderní revue* s'inspirait des innovations de *La Plume* et du *Mercure de France*¹⁵, Neumann réussit en effet à imposer certaines couvertures lithographiées aux belles couleurs, servies par des dessinateurs au graphisme révolutionnaire, et ainsi à introduire la culture de la caricature d'auteur : en plus de František Gellner déjà cité, il faut relever les compositions remarquables de Vratislav Hugo Brunner (1886-1928) et de T. R. Chvojka (pseudonyme de Zdeněk Kratochvíl, 1883-1961, **fig. 81**).

15 Le poète décadent Jiří Karásek ze Lvovic, co-fondateur de la *Revue moderne*, s'en explique dans ses *Mémoires* : « J'ai suivi quant à la maquette le modèle de la revue *La Plume* et du *Mercure de France*. » [« *Při úpravě jsem se řídil úpravou publikací časopisu La Plume a Mercure de France.* »] Voir Jiří Karásek ze Lvovic, *Vzpomínky [Souvenirs]*, Praha, Thyrsus, 1994, p. 134-135. Cité et analysé par Otto Urban dans « Le lupanar du poète Arnošt Procházka et l'âme de l'artiste Karel Hlaváček », *Revue des études slaves*, vol. LXXIV, n° 1, 2002, p. 19-42, ici p. 21.

Mais c'est autour des connotations du titre que se cristallisent sans doute le plus clairement ces échanges sémantiques et iconographiques. Il est communément admis que Neumann s'inspira pour le titre de la revue du poème « La Chanson familiale » (« Rodinná píseň ») de Josef Svatopluk Machar, écrivain tchèque installé à Vienne, déjà cité. Ce texte au rythme martial donne la parole à des révoltés décrivant les « Philistins [les] regardant pleins de froide terreur », qui, jaloux de leur prospérité, réclament « un demi-million de potences, / dans nos villes et nos villages, un demi-million de nœuds coulants bien serrés, / pour dedans y glisser / un demi-million de cous patriotiques¹⁶, / de ces cous qui s'égosillent¹⁷ ». Mais à la vérité, la potence (ou ses équivalents comme le pilori et la guillotine) constitue aussi un motif iconographique emblématique de la lutte des parias de la société, véhiculé notamment par les caricatures bien connues de Jossot, et surtout le dessin *Trois fripouilles* (*Les Temps nouveaux*, n° 24, 14 octobre 1905, fig. 82),

82. Jossot, *Trois fripouilles*,
Les Temps nouveaux, n° 24, 14 octobre 1905, coll. Michel Dixmier

16 On le voit, dans la poésie de Machar, comme de la plupart des auteurs radicaux de la période, l'appel à la révolte inclut la revendication de l'ardeur patriotique.

17 Josef Svatopluk Machar, « Rodinná píseň », *Golgatha [Golgotha]*, Praha, F. Šimáček, 1901 : « Šosáci zřelí na nás studenou svou hrůzou / Půl milionu dobrých šibeníčků / u našich vísek, měst, / půl milionu dobrých pevných kliček – / a do nich / půl milionu vlasteneckých hrdel, / těch řvoucích vlasteneckých hrdel ! ».

83. *Trois larrons*. [Inscriptions et légende:] « Sans un sou / sans foyer / sans travail. / A refusé de tuer. / A osé penser. / — Et ils ont raison : nous sommes les seuls vrais ennemis de cette société infâme », « D'après Jossot », couverture de *Šibeničky*, série II, n° 1, 1^{er} janvier 1906.

repris en couverture du premier numéro de 1906 des *Šibeničky* (fig. 83). On peut sans doute parler d'une poétique patibulaire, héritière à la fois de François Villon¹⁸ et des motifs faubouriens propres au naturalisme, telle qu'elle ressurgit par exemple avec la traduction de « La Bonne Leçon »¹⁹, l'une des nouvelles du *Cycle patibulaire* (2^e série, 1895) de l'écrivain belge Georges Eekhoud.

Or les contributeurs de la revue retravaillent à loisir le motif de la potence. František Gellner dessine pour des pages de brèves un bandeau qui représente un personnage juché sur le bras d'une potence, bien « patibulaire » en effet, guettant les « Philistins » qu'il s'apprête à accrocher : un moine, un banquier (juif), un dandy fort en gueule, un scribouillard rond-de-cuir, un policier moustachu (fig. 84)²⁰. Par sa dégaine plébéienne et sa position acrobatique, ce justicier ressemble à un tire-laine s'apprêtant à dévaliser le bourgeois ; mais aussi, par le motif des doigts dessinant un signe de malédiction, il a quelque chose de démoniaque, et renvoie à une thématique sataniste dont Neumann poète, comme les autres « insurgés », s'est amusé à parsemer son œuvre²¹, et par laquelle il renouvelle l'iconographie de tant de revues satiriques ornées de figures actualisées de Momus, le génie antique de la raillerie²².

Ainsi, le motif patibulaire ne témoigne pas que d'un phénomène de circulation : il semble mieux approprié de parler d'un processus d'émergence de thèmes communs au texte et aux images (d'une « cristallisation intermédiaire », si l'on veut), favorisé précisément par la jonction établie par la revue entre une allusion interne (la poésie de Machar, relativement ésotérique) et la référence à des motifs de haute diffusion (la symbolique révolutionnaire élaborée par la culture graphique de tout le xix^e siècle). L'importance du réseau ne reposerait donc pas uniquement sur l'intensification de la diffusion des images, mais sur

500

18 Le mythe de Villon connaît une recrudescence à la fin du xix^e siècle, comme en atteste par exemple le numéro spécial « Le jargon de Maître François Villon » de la revue *La Plume*, reporté « épuisé » dans la revue au 1^{er} décembre 1896. Dans les Pays tchèques, Villon est traduit en 1883 par Jaroslav Vrchlický déjà cité ; la « Ballade des dames du temps jadis » paraît avec d'autres textes de Villon dans le cadre d'une anthologie de poésie française ancienne et dans une traduction de Jaromír Borecký dans la grande revue culturelle *Lumír* (1^{er} septembre 1899), titrée d'après le nom d'un barde légendaire tchèque. Voir sur le sujet Jiří Pelán, « České překlady François Villona » [« Les traductions tchèques de François Villon »], en ligne, www.obecprekladatel.u.virt10.active24.cz/_ftp/docs/Pelan.doc.

19 « Dobrá hodina », *Šibeničky*, 3^e année, n° 14, 15 mai 1907, p. 5-7.

20 *Šibeničky*, 3^e année, n° 9, p. 7 ; n° 10, p. 6.

21 Voir par exemple son recueil *Satanova sláva mezi námi* [La Gloire de Satan parmi nous, 1897].

22 Les monstres et génies ornant les frontispices et bandeaux de nombreuses revues satiriques peuvent être considérés comme les reprises iconographiques de la figure de Momus, incarnation du persiflage dans la mythologie grecque et bouffon à la cour de l'Olympe. Souvent mis en scène dans ses *Dialogues* par Lucien de Samosate, il refait son apparition au gré des fluctuations du genre héroï-comique. Sur la place majeure qu'il occupe depuis la Renaissance et particulièrement dans les cultures d'Europe centrale depuis le xviii^e siècle, voir Karel Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů* [Le Genre héroï-comique dans la poésie des Slaves], Praha, ČSAV, 1964.

84. František Gellner, bandeau pour *Šibeničky*, série III, n° 11 [12], 15 avril 1907, p. 7

une dynamique où celles-ci, lors de moments cruciaux qu'il nous appartient de reconstituer, sont reçues dans un contexte culturel nouveau, et réinvesties d'une signification particulière. Dans le cas tchèque, la « petite potence » est ainsi devenue un motif polymorphe, permettant de revendiquer, dans l'esprit d'une idéologie assumée, la cause des parias, comprise dans un contexte à la fois universel et singulier, dans le moment précis de la vogue anarchiste des années 1900, mais aussi dans l'histoire longue de l'émancipation²³.

23 Le titre *Šibeničky* sera repris par une revue célébrant l'accession à l'indépendance de la Tchécoslovaquie, qui parut de 1918 à 1920. Intéressant document historique, mais bien éloignée du style incisif de sa vénérable aînée, cette revue est paradoxalement mieux commentée par la bibliographie existante – voir par exemple Lucie Kozáková, *Literární a výtvarná tematika v časopise « Šibeničky »* [Thématique littéraire et plastique dans la revue « Petites Potences »], mémoire de master, dir. Miroslav Jeřábek, université Masaryk de Brno, 2012, http://is.muni.cz/th/178861/ff_m_b1/DP-Sibenicky.pdf.

Quoi, messieurs les écrivains,
je ne suis pas de votre espèce.
Aussi allais-je de mauvaise grâce
dans vos cercles de lecture.

Vous êtes – comment dire – des –
eh bien – des messieurs polis.
Moi j'ai grandi sans éducation,
dans les rixes et dans l'opprobre.

Dans l'intimité de vos sphères,
on n'entend pas le cri de la plèbe.
Moi j'ai mené des débats tumultueux
dans les assemblées anarchistes.

De belles dames contemplaient
vos rêves avec des yeux passionnés.
Et moi je suis un étudiant dépravé
Que trop faire la bringue éreinte.

Non, jamais je n'ai fréquenté
les dames de la bonne société,
Sans doute que j'y tenais trop peu. –
Mon amour était boutiquière.

Ma parole est rude comme mon rire
et comme ceux que je fréquente.
Et l'alcool (à ce que j'en crois!)
ne m'a pas enseigné la douceur.

C'est dans les romans français,
je sais, qu'on apprend l'élégance.
Mais Dieu sait quand je mettrai
la main sur une méthode de français.

František Gellner, *Radosti života* [*Les Joies de la vie*], XVII (1903),
traduit du tchèque en français par Jean Boutan.

QUATRIÈME PARTIE

**Réseaux et échanges
entre les genres et les médias**

Expérimentales et plastiques, les revues servent aussi de terrain d'essai à plusieurs genres, en fins testeurs des rapports dans la culture médiatique. Cette section examine les réseaux symboliques et médiatiques, et aborde le rôle des périodiques dans plusieurs types d'écrit, dans l'image, l'exposition et le livre illustré, ainsi que dans l'élaboration des langages artistiques. Elle se clôt sur un questionnement méthodologique.

Deux genres, révélateurs d'une prise de voix particulière, retiennent d'abord l'attention : le manifeste et la chronique étrangère, interrogés à des moments différents, du romantisme au début du xx^e siècle pour le manifeste (Audrey Ziane), au cours de l'entre-deux-guerres pour la chronique (Céline Mansanti). Ces deux formes de quête d'identité et de différenciation, dans des contextes concurrentiels et des équilibres nationaux ou internationaux mouvants, reposent sur une hybridation des discours et épousent des directions souvent radicalement opposées : ils consolident l'échange et le partage, relient des cultures, mais affirment aussi des supériorités. Toutes deux sont des formes de réseaux symboliques d'affiliation et d'appartenance : des canaux de communication qui peuvent établir les continuités ou les obscurcir.

Un autre genre, largement exploité par les revues des jeunes, le portrait, mythe médiatique puissant et usé, est interrogé dans l'étude de Yoan Vérilhac, qui montre comment la communication littéraire et la communication médiatique deviennent initiation à une poétique et à ses tropes à l'aide d'un rire complice. Parsemer les revues de portraits de collaborateurs est le sel de la littérature des jeunes gens. Certes, cette initiation à la nouvelle écriture à travers ses hommes marquants est ironique. Le portrait se révèle comme la pointe émergée du réseau médiatique : on écrit pour lui car on en est aussi le produit. La revue est un discours, en forte relation avec une tradition médiatique plus ancienne. En elle, le portrait s'exhibe comme un genre central : un connecteur entre l'actualité éditoriale et journalistique et les réalités sociales ou interpersonnelles. Yoan Vérilhac montre comment il devient une nouvelle façon d'écrire l'histoire littéraire par la sympathie. En sera-t-on ? n'en sera-t-on pas ?

La revue joue de ces questions en patronnant l'exposition dans le cas des *Portraits du prochain siècle*. Exposer les portraits, c'est spatialiser le périodique, selon Pierre Pinchon, et mettre en espace les réseaux entre les champs littéraires et artistiques, bien que la représentation réduite des artistes montre un clivage

et une méfiance à l'égard des hommes de lettres. Lancer un ouvrage suite à l'exposition, soutenu par plusieurs revues, place cette édition au centre d'un réseau éditorial entre la France et la Belgique. Le phénomène crée surtout des formes nouvelles et expérimentales de critique esthétique comme la nomenclature et la liste.

L'inventivité est un dénominateur commun des nouvelles esthétiques portées par la culture médiatique. La presse les expérimente, les modèle et les impose, des livres de Félicien Champsaur à l'œuvre de František Kupka. En montrant les mécanismes intericoniques, Dorothee Pauvert-Raimbault suit l'emploi de l'esthétique frivole des journaux et de l'imagerie des petites femmes aguicheuses dans les livres illustrés de Champsaur comme motif, dispositif et moteur romanesque. Julien Schuh traque le synthétisme graphique entre les revues satiriques de large diffusion comme *Le Rire* et les revues artistiques et littéraires libertaires comme *La Revue blanche*, en proposant des modèles plus souples de structuration de l'espace médiatique et une réflexion sur le régime des signes en Occident. Et Marketa Theinhardt, revenant sur les matériaux d'une exposition sur Kupka, montre les liens de l'iconographie subversive de l'artiste dans les revues satiriques avec son œuvre picturale non-figurative d'avant-garde.

508

Comme ces cas le montrent, la question des corpus se pose de manière aiguë tout comme celle des méthodologies et des concepts. Laurent Bihl interroge l'expansion phénoménale des images en tant que spectacle, pratiques de lecture et champ culturel, en partant du fait que la presse satirique est loin d'être le seul lieu d'expression de l'image du même nom, de même qu'il est délicat de définir le registre satirique dans les revues. L'outrance graphique est un des fers de lance du renouveau artistique. Or sa médiatisation extrême est différemment interprétée par les historiens. Il est utile d'étudier les sociabilités et les médias surtout lorsqu'ils s'opposent : la complexité des réseaux ainsi pensés plaide pour une approche interdisciplinaire, un croisement des démarches épistémologiques qui défierait les catégorisations pour gagner en flexibilité interprétative, en s'appuyant bien entendu sur une approche bien plus large que celle offerte ici.

ENQUÊTE ARCHÉOLOGIQUE EN MILIEU FERTILE :
LES REVUES ET LES MANIFESTES ARTISTIQUES,
GÉNÉALOGIE D'UN GENRE

Audrey Ziane

Arrière donc les rengaines traditionnelles et plates ! Arrière les tartines indigestes !
Arrière les déclarations officielles et flasques ! Point n'est besoin de nous tracer
une conduite ; encore une fois, nous la violerions !

Telle est la proclamation provocatrice que l'on peut lire en tête du tout premier numéro d'une revue littéraire et artistique en décembre 1885¹. Et si les revues étaient le terrain privilégié pour tenter une reconstitution de l'apparition des manifestes artistiques ?

La volonté de s'avancer sur le terrain des revues à la manière d'une « enquête archéologique » vient rompre avec l'idée qu'il existerait pour le manifeste un document originel qui déterminerait tous les autres. Cela n'exclut cependant pas les points de rupture et les dissidences, les analogies et les interdépendances, mais fixe une famille d'écrits, que nous qualifions de *manifestaires* et qu'il convient de considérer comme faisant partie du discours sur l'art et la littérature. Les revues sont quant à elles notre lieu d'investigation car elles sont des traces humaines et matérielles à la fois de l'activité contestataire entre artistes, des luttes entre écrivains, des querelles et discordes des hommes d'une époque ne se soumettant à aucune compromission ou renonciation.

Ces propositions rendent également possible la reconstitution des réseaux littéraires et artistiques, autrement dit, l'existence d'une arborescence que les écrits manifestaires, grâce à leurs auteurs, références citées, et signatures, viennent porter à notre connaissance.

Pour aborder cette reconstitution, nous avons choisi trois exemples significatifs de ces associations de manifestes, de revues et de réseaux, tantôt éclairantes, tantôt illusoires, ou encore obscures, allant des années 1830 à 1900.

1 Saint-Gérac, « En scène », *Le Scapin. Littéraire, artistique et théâtral*, n° 1, 1^{er} décembre 1885, p. 1.

Nous portons ainsi un premier regard vers les écrits manifestaires des années 1830, qui établissent déjà l'archétype du manifeste tel que nous le connaissons aujourd'hui en tant qu'écrit fondateur, annonciateur d'une rupture ou d'une volonté de conservatisme, désignation polémique et violente d'un ennemi à combattre, ou appel au ralliement. Ces écrits manifestaires, publiés dans *La Liberté. Journal des arts*, ou encore dans *La Tribune romantique*, mettent en lumière les amitiés littéraires et artistiques, l'existence d'un réseau prêt au combat, et font du manifeste un document permettant les reconstitutions réticulaires.

Dans cette prospection, nous opérons ensuite un arrêt autour de 1885. À travers la figure d'Anatole Baju (1861-1903) et de sa revue *Le Décadent*, il apparaît que le manifeste, lorsqu'il n'est pas pensé comme une « bombe médiatique », peut ne jamais faire date et rendre par conséquent opaques les éléments de ce que Baju nomme « décadisme ».

510

Enfin, c'est par la revue *Les Partisans. Revue de combat, d'art, de littérature et de sociologie*, publiée en 1900-1901, que s'achève ce tour d'horizon. Incarnation d'une lutte sans écrits radicaux, cette revue met néanmoins à jour un ensemble d'auteurs qui ont volontairement œuvré sans tapage ni violence, venant ainsi démontrer que l'historiographie de l'art et de la littérature peut également s'écrire avec des manifestants sans manifestes.

Notre programme, c'est la réaction contre la prudhommie graisseuse, c'est la guerre à l'engourdissement stérile de tous ces pîtres qui bedonnent ; nous avons assez de ces « penseurs » sans idées, de ces scribes à l'aune, assez de ces chairs molles et sans consistance ; ce que nous voulons c'est de la moelle et du muscle, et des nerfs, s'il se peut².

LE MANIFESTE, UN RÉSEAU SYMBOLIQUE DE COMMUNICATION

Que recherche-t-on au juste dans les revues pour aborder cette reconstitution du genre *manifeste*? Des paroles engagées, des articles vengeurs et assassins à la performativité affichée, des polémiques et des batailles, tous ces indices discursifs qui nous permettraient d'envisager une filiation moins évidente et attendue qui fait du manifeste artistique un simple descendant du manifeste politique³.

² *Ibid.*

³ Le manifeste « est une déclaration que font les Princes par un écrit public, des intentions qu'ils ont en commençant quelque guerre ou autres entreprises, et qui contient les droits et moyens sur lesquels ils fondent leurs droits et leurs prétentions. [...]. Ce que les Princes appellent manifeste, les particuliers l'appellent apologie » (Antoine Furetière, « Manifeste », dans *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, n.p.).

Mais le manifeste est avant tout un témoin, témoin d'une époque, des idéologies qui s'affrontent, des personnalités qui s'allient et combattent.

C'est à travers différentes opérations de traductions que se constitue petit à petit un *réseau* d'actants rassemblant des humains et des non-humains (des molécules, des textes, des crédits, des collègues, des institutions...) reliés les uns aux autres et censés parler d'une seule voix⁴.

Des molécules et « des nerfs s'il se peut⁵ », des cris teintés de rage et d'espoir, une vague désespérance, des atomes autour d'un noyau, des électrons libres, voilà ce qui constitue ces *actants non humains*, qui n'en sont décidément que trop humains, auteurs ou signataires de manifestes, porteurs d'espoir ou de nihilisme profond.

Le « réseau », dont Alain Vaillant précise qu'il s'identifie davantage comme un « réseau de communication » que de relation⁶, se distingue en « réseaux à fonction matérielle » et « réseaux à fonction symbolique ». Si les premiers concernent davantage « les chiffres de vente d'un livre ou le statut financier d'un écrivain », les seconds sont ceux qui permettent à un groupe de définir « une doctrine esthétique ou qui déterminent la réception d'une œuvre : ainsi les revues, les manifestes, les cénacles »⁷. Le manifeste est donc un réseau car il est un canal de communication, à la fois œuvre et document, qui permet de reconstituer une histoire individuelle et collective.

Le manifeste, « [t]exte, écrit par lequel un mouvement littéraire ou artistique expose ses intentions, ses aspirations⁸ », permet donc de dessiner les contours d'une « étoile⁹ », d'identifier un « *acteur-réseau*¹⁰ » qui va œuvrer pour enrôler de futurs membres.

Ainsi, parler d'une seule voix et essayer d'enrôler sont les caractéristiques premières de ces textes de combat qui vont transformer ces *actants* en acteurs manifestants. Ce qui anime, quels que soient ces champs, les acteurs

4 Frédéric Claisse, « De quelques avatars de la notion de réseau en sociologie », dans *Les Réseaux littéraires*, dir. Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles, Le Cri, coll. « CIEL-ULB-ULg », 2006, p. 33, italique de l'auteur.

5 Saint-Gérac, « En scène », art. cit., p. 1.

6 Alain Vaillant, « Réseau et histoire littéraire : de la sociologie à la poétique », dans *Les Réseaux littéraires*, op. cit., p. 127-128.

7 L'ensemble de la définition est issue du *Dictionnaire du littéraire* [2002], dir. Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, 2^e éd. revue et augmentée, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004, p. 538.

8 *Dictionnaire de l'Académie*, 9^e éd., <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm>.

9 Frédéric Claisse écrit dans « De quelques avatars de la notion de réseau en sociologie », art. cit., p. 29 : « On pourrait aussi se concentrer sur le réseau personnel d'un écrivain (son "étoile"), et, si possible, des relations pertinentes nouées entre eux par tous les individus auxquels on aura relié l'écrivain. »

10 *Ibid.*, p. 33, italique de l'auteur.

d'un réseau, est un « *projet*¹¹ » qui crée des connexions entre les personnes impliquées. Un manifeste serait donc un texte de connexion, un embryon de réseau social, qui a vocation à grandir et à être repérable dans la sphère et l'opinion publique.

Pierre Bourdieu a souligné l'importance, dans la constitution d'un champ disciplinaire, des prises de position des actants : « Il n'y a pas d'autres critères de l'existence d'un intellectuel, d'un artiste ou d'une école que sa capacité de se faire reconnaître comme le tenant d'une position dans le champ, position par rapport à laquelle les autres ont à se situer, à se définir¹². » Ces acteurs manifestants se mobilisent donc¹³, et portent à la connaissance d'un public leur programme esthétique : les écrits manifestaires deviennent proclamations aux yeux du monde et moyen de référencement, d'archives.

512

Cette étude qui, par un regard rétrospectif vers les années 1830, vise à donner quelques jalons significatifs dans l'évolution du genre manifestaire dans les revues, permet d'envisager le manifeste comme un réseau symbolique, fortement ancré dans la réalité d'une époque et de ses combats idéologiques. Mais le manifeste est un texte qui refuse les catégorisations : ainsi, s'il permet de porter un regard sur les branches d'une étoile, il peut aussi ne jamais la faire briller, faute de visibilité dans la sphère médiatique, et même jeter un voile sur des réseaux artistiques, littéraires et politiques aux ramifications multiples.

POUR UNE GÉNÉALOGIE DU REGISTRE « MANIFESTE »

En tant qu'élément d'analyse structurale d'un réseau, le manifeste permet, en s'attachant aux auteurs et signataires, de mettre en lumière les discordes, querelles ou alliances dans le domaine générationnel, communautaire, sociologique et esthétique. Ainsi, si le manifeste a œuvré à la formation de l'autonomie des champs disciplinaires tels que définis par Pierre Bourdieu, il a également fait voler en éclats les barrières qui les séparent par ces rapprochements dans des proclamations et actes inauguraux communs. Statistiquement, si nous considérons les 271 manifestes parus en France de 1886 à nos jours, et recensés

11 *Ibid.*, p. 38, italique de l'auteur.

12 Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? », dans *Questions de sociologie* [1982], Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 217.

13 Gisèle Sapiro précise dans « Réseaux, institution(s) et champ » (*Les Réseaux littéraires, op. cit.*, p. 45) que le paradigme des réseaux permet d'appréhender à la fois « les modes de formation des groupes » et « leur mode de mobilisation (signature de manifestes et de pétitions, associations ou groupements *ad hoc*, etc.) ».

à ce jour dans la base de données Manart¹⁴, cent d'entre eux ont été publiés dans des revues. Dès lors, revues et proclamations manifestaires se trouvent intrinsèquement liées, et ce support de diffusion devient le lieu privilégié des proclamations des artistes et des écrivains. Cependant, bien avant les joutes verbales des symbolistes et des décadents, artistes et écrivains lancent dans les revues des appels au combat et au ralliement :

Nous voulons la liberté sans transaction, sans compromis, sans crainte des chances à venir, même de l'anarchie.

Car l'anarchie, dont on nous parle, n'est peut-être que l'inévitable prologue.

À nous donc tous les gènes qui souffrent ; tous les artistes qui sont artistes. À nous désormais, les élèves de toutes les routines et de toutes les cabales ; ceux qui voudraient penser et faire, et qu'on empêche ; à nous ceux qui ont faim et qui ne mangent pas. [...] Quand nous sommes rentrés dans l'atelier, l'art nous a repris, et nous avons pensé, plus que jamais, qu'il fallait nous unir contre toutes les coteries et crier le vieux mot d'ordre : *Liberté*¹⁵ !

Cet appel, lancé en 1832 dès la première page de *La Liberté*¹⁶, revue dirigée par l'archéologue Adolphe-Napoléon Didron (1806-1867), à laquelle collaborent notamment le poète Pétrus Borel (1809-1859) et le peintre Philippe-Auguste Jeanron (1809-1877), proclame ne pas vouloir œuvrer tel une école : même celle du romantisme est bien trop étroite pour ces âmes libertaires. Ce texte manifestaire donne le ton des futurs numéros de *La Liberté*, revue qui dès 1832 use du manifeste comme d'un texte de combat esthétique et politique : « Ce manifeste, car c'est une vraie guerre que nous engageons, est une guerre à mort [...] »¹⁷.

Le présent article ne me permet pas d'établir l'arborescence que l'on pourrait dresser à la lecture des écrits manifestaires publiés dans la revue *La Liberté*, mais il met en évidence l'existence d'une pratique manifestaire communicationnelle, qui se met bel et bien en place dans les revues dès les années 1830. Nous pouvons

14 Manart est un projet co-dirigé par Camille Bloomfield (université Paris 3-Sorbonne Nouvelle), Viviana Birolli (EHESS), Mette Tjell (EHESS / université de Göteborg) et Audrey Ziane (université Aix-Marseille). Il a été rattaché au LABEX CAP (<http://labexcap.fr/micro-projets/manart-les-manifestes-artistiques-et-litteraires-au-xxe-siecle>) jusqu'en mars 2016. Il s'agit d'une base de données qui recense *ca* 750 manifestes, parus de 1886 à nos jours dans le monde entier et dans des champs disciplinaires tels que les arts, la littérature, le cinéma, la danse, l'architecture... Voir à ce sujet le numéro spécial d'*Études littéraires*, vol. XLIV, n° 3, « Manifeste/s », dir. Viviana Birolli et Mette Tjell, 2013, et le site <http://www.basemanart.com>.

15 [Adolphe-Napoléon Didron], « Aux artistes », *La Liberté. Journal des arts*, n° 1, août 1832, p. 19-20.

16 Dix-neuf numéros et un prospectus furent publiés d'août 1832 à février 1833.

17 [Adolphe-Napoléon Didron], « Aux artistes », art. cit., p. 19-20. Le terme *manifeste* renvoie au prospectus signé par Didron, s.d., n.p.

déjà établir, à partir de celles-ci, une généalogie discursive du manifeste où apparaissent des filiations avec les déclarations et/ou proclamations, programmes, professions de foi, bulletins et appels dont le leitmotiv peut être relayé par l'épigraphe. Les actes du discours provenant des champs littéraires et religieux, la polémique (dont la lettre ouverte), et les genres journalistiques de l'article d'opinion, de l'éditorial, et de la critique d'art, ont également participé à la transformation du genre. Étymologiquement texte consensuel et informatif, le manifeste devient, par une hybridation liée à sa publication dans les revues, un écrit de combat subversif et tapageur¹⁸.

Par conséquent, la notion de *réseau* peut également se définir comme un réseau d'écrits manifestaires : la revue devient, aux côtés des tracts, préfaces et brochures, une « extension du domaine de la lutte ». Didron écrivait ainsi dans le prospectus¹⁹ de *La Liberté* :

514

Toujours est-il que beaucoup de forces sont mal employées, énervées, éparses ou ignorantes d'elles-mêmes ; un écrit périodique [*La Liberté*], un journal, s'organise dans l'unique but de les rallier, de les centraliser, de se mettre à la tête et de parler au nom d'une masse d'artistes et de vrais amis des arts, masse imposante par les talents et par le nombre²⁰.

Didron use ici du prospectus comme d'un tract, un document à la fois lié à la revue et indépendant de celle-ci, en lui insufflant une valeur polémique. Il use également d'une sémantique guerrière significative des écrits manifestaires pour s'ériger notamment contre l'Institut, « cet échafaudage vermoulu qui se détraque tous les jours²¹ ».

Cependant, déjà en 1830, Étienne Cordellier-Delanoue (1806-1850) écrivait dans le prospectus de *La Tribune romantique*²², revue dont il est le rédacteur en chef :

Notre Recueil ne s'intitule pas *Journal de la Nouvelle École*, parce que l'engagement serait lourd à remplir, pour nous, jeunes gens qui ne sommes rien. [...] nous avons préféré celui de *Romantique* à tout autre, parce que, si peu compris, si détourné qu'il soit de son acception première, il n'en est pas

18 Je me permets ici d'indiquer que ma thèse en préparation, *Les Manifestes artistiques. Archéologie d'un genre, de Jacques-Louis David à Gustave Courbet*, dir. Rossella Froissart, Aix-Marseille-Université, fait état de la constitution du genre *manifeste* en histoire de l'art.

19 « Prospectus : brochure, imprimé publié avant la parution d'un livre, d'un périodique, d'une collection et destiné à en faire connaître le contenu, le format, le prix, etc. » (*Trésor de la langue française informatisé*).

20 Prospectus signé par Didron, s.d., p. 3.

21 *Ibid.*

22 *La Tribune romantique. Continuation de « La Psyché », 3^e année, t. I*, Paris, J. Corréard jeune, 1830. Ce volume de 278 p. contient un prospectus de 8 p., signé Cordellier-Delanoue.

moins l'expression la plus rapide qu'on ait encore trouvée pour qualifier la jeune littérature²³.

La *Gazette littéraire* orchestre dès lors une véritable attaque contre le prospectus de *La Tribune romantique*, notamment, pour ce qui nous occupe ici, en énonçant ce qui caractérise un prospectus à valeur manifestaire : « Il y a de tout dans ce prospectus ; voici de la stratégie, une description de bataille ; des hommes qui prennent leur épée de bal et qui poussent leurs chevaux contre l'armée perse, des jeunes hommes de guerre qui ont une épée de bal et point de perruque : à merveille²⁴ ! »

Ainsi, bien avant les célèbres joutes verbales opposant Jules Janin (1804-1874)²⁵ et Désiré Nisard (1806-1888)²⁶, les conservateurs, les romantiques et les Jeunes-France ont fait des revues le terrain privilégié pour lancer polémiques, programmes esthétiques et proclamations manifestaires. Le prospectus plus particulièrement offre tout au long du XIX^e siècle un support de publication privilégié pour les professions de foi d'un groupe, qui constituent à elles seules une part importante de l'héritage des revues dans la constitution du manifeste esthétique.

Mais qui fait d'un texte un manifeste ? Si nous prenons l'exemple du réalisme en peinture, il est d'usage de considérer « Le réalisme » de Gustave Courbet (1819-1877), paru en 1855, comme l'écrit inaugural de ce mouvement artistique. Ce texte, de préface de catalogue qu'il était²⁷, est devenu par le biais des exégèses successives, mais assez tardivement²⁸, au début du XX^e siècle, « Le manifeste du réalisme ». Pourtant, quelques mois après cette publication, Champfleury (1821-1889) qualifiait déjà ce texte de « manifeste » dans *L'Artiste* :

23 *Ibid.*, prospectus, s.d., p. 7.

24 « Variétés », *Gazette littéraire. Revue française et étrangère de la littérature, des sciences, des beaux-arts etc.*, vol. I, n° 16, 18 mars 1830, p. 255, col. 1, italique de l'auteur.

25 Désiré Nisard, « D'un commencement de réaction contre la littérature facile à l'occasion de la Bibliothèque latine-française de M. Panckoucke », *Revue de Paris*, vol. LVII, décembre 1833, p. 211-228 ; et Jules Janin, « Manifeste de la jeune littérature : Réponse à M. Nisard », *Revue de Paris*, n.s., vol. I, janvier 1834, p. 5-30.

26 Désiré Nisard, dont Éric Chevillard fera la charge à nouveaux frais dans son roman *Démolir Nisard*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

27 *Exhibition et vente de 38 tableaux et 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet* [Catalogue rédigé par l'artiste et précédé de « Le réalisme », signé G. C.], Paris, Imp. de Morris, [1855], p. 3.

28 Frédérique Desbuissons précise : « La désignation du texte de Courbet est restée longtemps flottante : "lettre circulaire", "préface", "profession de foi" [...]. En 1906, Georges Riat, le premier biographe du peintre, parle alternativement de "profession de foi" et de "préface manifeste" ». Voir « L'art du manifeste », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 67, printemps 1999, p. 128, n. 35.

M. Courbet, fort de l'opinion publique, qui, depuis cinq ou six ans, joue autour de son nom, aura été blessé des refus du jury, qui tombaient sur ses œuvres les plus importantes, et il en a appelé directement au public. Le raisonnement suivant s'est résumé dans son cerveau : on m'appelle *réaliste*, je veux démontrer, par une série de tableaux connus, comment je comprends le *réalisme*. Non content de faire bâtir un atelier, d'y accrocher des toiles, le peintre a lancé un manifeste, et sur sa porte il a écrit : *le réalisme*²⁹.

516

Champfleury se fait ici le relais médiatique, dans une célèbre revue, d'un texte qui n'était pas autoproclamé *manifeste* par Courbet. Il s'associe clairement aux revendications du peintre, s'en faisant le promoteur et le défenseur. Créant une filiation avec Homère (le premier réaliste selon Champfleury, qui nomme également Richard Wagner, Gérard de Nerval, Pierre-Joseph Proudhon, entre autres), dénonçant des ennemis, offrant une vision programmatique du réalisme, il conclut en avouant avoir eu une *vision prophétique*, huit ans auparavant, sur la destinée de Courbet.

Ceci tend à prouver que ce sont les critiques et exégètes successifs qui font d'un texte un manifeste, soit de façon concomitante à la publication d'un texte emblématique, soit de façon rétroactive. Ils réactivent un texte qui fait sens à la lumière de l'historiographie contemporaine, ils font émerger un réseau de figures emblématiques (Courbet, Champfleury, Proudhon), les associent, parfois à leur insu, et en oublient les voix discordantes, dans un combat commun.

Ainsi, bien avant le célèbre manifeste de Jean Moréas en 1886 – dont Anatole France disait « Un journal, qui reçoit d'ordinaire les manifestes des princes, vient de publier la profession de foi des symbolistes³⁰ » –, les prospectus et les lettres ouvertes annonciateurs d'un programme posent les fondements de l'écriture manifestaire qui deviendra l'archétype de l'acte de fondation des groupes en *-ismes* et connaîtra un essor fulgurant au tournant du siècle.

DES JEUNES REVUES FERTILES « EN BEAUX CHOCS DE PLUME »

Si nous poursuivons cette prospection, un plus grand besoin d'écrire des manifestes pour accroître une visibilité dans une presse périodique foisonnante se fait sentir au tournant des années 1880-1890, notamment dans les jeunes

29 Champfleury, « Du réalisme : Lettre à Mme Sand », *L'Artiste. Beaux-arts et belles-lettres*, 5^e série, vol. XVI, 1^e livraison, 2 septembre 1855, p. 1, col. 2, italique de l'auteur.

30 Anatole France, « Examen du manifeste », *Le Temps*, 26 septembre 1886. Cet article a été repris dans *Curiosités littéraires. Les premières armes du symbolisme*, Paris, Léon Vanier, 1899, p. 40-47, citation p. 40.

revues qui viennent se confronter aux revues à gros tirages et aux grands journaux, tels *Le Figaro*. Hélène Millot analyse ainsi ce processus d'émergence :

Dans ce contexte, le manifeste constitue, comme son nom l'indique, le geste le plus spectaculaire auquel un groupe littéraire puisse se livrer, puisqu'il s'offre comme l'exhibition publique d'un groupe dont l'existence est généralement confidentielle [...], et comme l'exposition publique d'une doctrine élaborée confidentiellement dans le tout petit espace qu'est *la petite revue*³¹.

L'auteure considère le manifeste comme une « spectacularisation rituelle » aboutissant à la création d'un archétype du genre : « pour lancer un manifeste il faut vouloir : A. B. C. foudroyer contre 1, 2, 3 ...³² », comme l'écrira Tristan Tzara quelques années plus tard en faisant du manifeste une œuvre littéraire même.

Par opposition aux symbolistes qui s'offrent les colonnes des grands quotidiens pour publier leurs manifestes, Anatole Baju, jouant de cette polémique, privilégie les publications « alternatives », telles les journaux ou revues éphémères : « De ce point de vue le petit journal apparaît comme le lieu privilégié du manifeste : c'est surtout dans les colonnes du *Décadent* que l'on compte le plus de textes à visée programmatique³³ ». On retrouve effectivement ce programme dans l'éditorial³⁴ du premier numéro en avril 1886 :

Se dissimuler l'état de décadence où nous sommes arrivés serait le comble de l'insenséisme.

[...]

Nous vouons cette feuille, aux innovations tuantes, aux audaces stupéfiantes, aux incohérences à 36 atmosphères, [...]

[...] en un mot, nous serons les mahdis clamant éternellement le dogme élixirisé, le verbe quintessencié du décadisme triomphant³⁵.

31 Hélène Millot, « Chorégraphies manifestaires », dans *Spectacles de la parole*, dir. Hélène Millot et Corinne Saminadayar-Perrin, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers Intempestifs, 2003, p. 365, italique de l'auteur.

32 Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », dans *Lampisteries [précédées des] Sept manifestes dada. Quelques dessins de Francis Picabia*, [Paris], J.-J. Pauvert, 1978, p. 19.

33 Véronique Silva Pereira, « “Les premières armes du symbolisme” : le rôle du “petit journal” dans la querelle symboliste de 1886 », *CONTEXTES*, n° 11, « Le littéraire en régime journalistique », dir. Paul Aron et Vanessa Gemis, 2012, <http://contextes.revues.org/5318>. Sur la création et la publication du premier numéro du *Décadent*, on se reportera à Bénédicte Didier, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889)*. « Panurge », « Le Chat noir », « La Vogue », « Le Décadent », « La Plume », Paris, L'Harmattan, 2009, p. 61-68.

34 Qualifié ainsi par Bénédicte Didier, *ibid.*, p. 63.

35 La rédaction, « Aux lecteurs ! », *Le Décadent littéraire et artistique*, n° 1, 10 avril 1886, p. 1. *Le Décadent* connaît de nombreuses variations de titre et sous-titre. Il est d'abord intitulé *Le Décadent littéraire et artistique* (10 avril 1886), puis *Le Décadent littéraire* (14 août 1886), puis *Le Décadent. Revue littéraire bi-mensuelle* (décembre 1887), pour devenir enfin *La France littéraire. Philosophie, critique, sociologie* (15-30 avril 1889).

Anatole Baju³⁶, directeur, mais certainement aussi seul auteur-journaliste de cette revue, met l'esprit décadent à l'œuvre par le choix d'un vocabulaire inaugural en lieu et place d'un manifeste qui ne marque pas l'acte fondateur de la création d'un *-isme*³⁷. La mise en exergue de cette singularité et de cette légitimité n'aura lieu que dans le premier numéro de la seconde série, en 1887, où Baju annonce dans une « Chronique » : « Il y avait là [au sujet de ceux qui incarnent l'esprit décadent] une équivoque que M. Paul Verlaine vient de dissiper en faisant observer que la chose des Décadents s'appelle le "décadisme"³⁸ ». Et de proclamer à nouveau les principes de ceux-ci, en mêlant mouvement et revue :

Pour nous, Mesdames et Messieurs, innocents de toute sorte de symbole et d'instrumentation, nous poursuivrons au bénéfice de l'Art pur la lutte contre le Naturalisme ; si le Décadisme n'est pas le dernier mot du progrès il est sûrement une haute et désintéressée conception, et, ma foi, puisque rien ne saurait atteindre une perfection absolue, j'aime encore mieux qu'il n'ennuie pas que de soulever des hoquets de dégoût³⁹.

Ainsi, la déclaration sur les conditions matérielles de la publication de la revue et la vision programmatique du mouvement qu'elle défend se partagent une même chronique au registre manifestaire, un genre hybride qui mêle regard rétrospectif, profession de foi et vision programmatique.

Comme dans le cas du décadisme de Baju, la chronique-manifeste crée une mythographie et fait part des évolutions, des nouvelles amitiés et des inimitiés déclarées. Déjà en 1886, au moment du lancement du *Décadent*, c'est sous la forme d'une autre « Chronique » publiée à la une de *La Décadence artistique et littéraire* et annonçant dès la première ligne « Il est temps que cela finisse », que Léo d'Orfer (1859-1924) vient dénoncer l'activité revuiste de Baju, le petit instituteur qui « toutes les semaines, depuis plus de six mois, [...] geint, peine, sue et ahane sur le même articulet », en prédisant : « Des groupes se sont formés : des batailles vont s'engager, fertiles en beaux chocs de plume. »⁴⁰

L'on peut donc observer que le manifeste publié dans le prospectus officie tel une préface de roman, un paratexte⁴¹. Il peut aussi mêler billet d'humeur

36 Bénédicte Didier donne une biographie d'Anatole Baju dans *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 316.

37 Tel le manifeste de Jean Moréas, intitulé « Le symbolisme » et publié quelques mois plus tard dans *Le Figaro. Supplément littéraire*, 18 septembre 1886, p. 1-2.

38 Anatole Baju, « Chronique », *Le Décadent. Revue littéraire bi-mensuelle*, 2^e série, 3^e année, n^o 1, décembre 1887, p. 1-2. C'est dans cette seule citation que Baju écrit « décadisme » sans la majuscule, présente par la suite.

39 *Ibid.*, p. 3.

40 Léo d'Orfer, « Chronique », *La Décadence artistique et littéraire*, n^o 2, 8 octobre 1886, p. 1.

41 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 199-239.

et profession de foi dans un éditorial et devenir une chronique qui permet de retracer au fil des publications les principes fondateurs d'un mouvement.

La seconde série du *Décadent* de Baju, comme le souligne Bénédicte Didier, est une véritable recherche généalogique, mais qui arrive peut-être trop tardivement. Y publier des lettres de Paul Verlaine a alors pour objectif d'établir une reconnaissance en paternité du décadisme : « Mon cher Anatole Baju, / Voudrez-vous rectifier dans votre prochain numéro le titre / *Ballade pour les Décadents* / en celui / *BALLADE pour nous et nos amis* [...]»⁴². »

Un autre extrait, une citation tirée de la biographie de Baju par Verlaine à paraître dans *Les Hommes d'aujourd'hui*, s'arrête sur le terme :

..... « *Décadisme* est un mot de génie, une trouvaille amusante et qui restera dans l'histoire littéraire ; ce barbarisme est une miraculeuse enseigne. Il est court, commode, « à la main », *handy*, *éloigne précisément l'idée abaissante de décadence*, sonne littéraire sans pédanterie, enfin fait balle et fera trou, je vous le dis encore une fois⁴³... »

Les nombreux écrits manifestaires de Baju, publiés dans *Le Décadent* et porteurs d'un réel engagement, n'ont pu faire face, en matière d'impact médiatique, aux manifestes publiés dans les revues à grand tirage. De plus, l'absence de simultanéité entre la publication du premier numéro du *Décadent*, la proclamation publique d'un idéal esthétique précis, et l'identification claire des membres composant ce nouveau réseau, a participé de ce manque de visibilité dans l'arène médiatique. Baju le constate lui-même :

Quand le *Décadent* parut le Décadisme n'existait pas encore. Il y avait Paul Verlaine et quelques imitateurs du grand poète, tous insoucieux de faire école et absorbés dans la préoccupation des chefs-d'œuvre futurs.

C'était le chaos : point de cohésion entre les artistes, point d'unité dans le but et même aucun but défini⁴⁴.

Mais cette volonté de diffusion dans un réseau parallèle est aussi un véritable geste manifestaire qui refuse les codes du manifeste, devenu, paradoxalement, trop conventionnel et institutionnalisé. Comme le souligne Marie-Françoise Melmoux-Montaubin : « L'histoire de la décadence procéderait ainsi d'un double décentrement, par rapport à l'institution et par rapport aux textes qui

⁴² Paul Verlaine, « Lettre au "Décadent" », *Le Décadent. Revue littéraire bi-mensuelle*, 2^e série, 3^e année, n° 2, 1-15 janvier 1888, p. 1, italique et petites capitales de l'auteur.

⁴³ *Ibid.*, italique de l'auteur.

⁴⁴ Anatole Baju, « Les parasites du Décadisme », *Le Décadent. Revue littéraire bi-mensuelle*, 2^e série, 3^e année, n° 2, 1-15 janvier 1888, p. 3.

prétendent la fonder et ce décalage définirait son originalité dans le champ littéraire⁴⁵. »

Un réseau d'individus, qui, malgré un projet commun, ne peut alors se reconnaître dans un texte fondateur, tel les décadents ou les libertaires, tend à montrer la part de dogmatisme qui réside dans chaque manifeste et qui, de fait, peut transformer ce dernier en un texte liberticide pour chacun des membres du groupe. Ainsi, la pratique manifestaire suppose une véritable connaissance de la scène médiatique, et des stratégies communicationnelles, ce qui semble jurer avec la dose de spontanéité et l'urgence qui motiveraient la rédaction d'un manifeste. *Le Décadent* s'est donc opposé aux manifestes des « rez-de-chaussée », faisant le choix de renoncer à une diffusion à large spectre des idéaux esthétiques du groupe : « Ils se souciaient bien de l'art, eux dont la secrète ambition a toujours consisté à apposer leur signature à un rez-de-chaussée du *Figaro* ou de *L'Événement*⁴⁶. »

520

Ainsi, si manifeste et réseau semblent s'alimenter l'un l'autre, il n'en reste pas moins que, si le manifeste permet de porter un coup de projecteur sur un groupement d'artistes et/ou d'écrivains, il ne peut à lui seul témoigner de sa genèse, existence et pérennité.

PARTISANS ET REFUS MANIFESTAIRE

PARTISAN ? d'Idéal ; — ton groupe ? le Beau ; — ta loi ? selon les œuvres et à outrance ; — ton but ? le juste ; — ton mot ? fais ce que doit advenir que pourra. [*sic*]

Passe ! tes frères sont prêts déjà ! et dépêche, car l'Art est sans limites ; mais sois prudent : traître, l'obstacle s'y multiplie et les jeunes revues sont systématiques ; des joies et des surprises t'y attendent — ne t'y attarde pas, car t'y joindront bientôt d'amères déceptions ; ton pas glissera parmi elles — fleurs plus souvent vénéneuses et de teintes équivoques⁴⁷.

Les Partisans. Revue de combat, d'art, de littérature et de sociologie, publiée sous la direction de Paul Ferniot (dates incertaines) et de Paul Redonnel (1860-

45 Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, « Le manifeste décadent : un manifeste pour rire », *Revue des sciences humaines*, n° 283, « Préfaces et manifestes du XIX^e siècle », dir. José-Luis Díaz, 2009, p. 191. À prendre également en compte les gestes soi-disant parodiques ainsi qu'ils ont été présentés par Évanghélia Stead, « Soixante et un mots de Gustave Kahn recueillis par Jacques Plowert », dans *Gustave Kahn (1859-1936)*, dir. Sophie Basch, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2009, p. 45-65.

46 Anatole Baju, « Les parasites du Décadisme », art. cit., p. 5.

47 Paul-Hubert, « Les revues », *Les Partisans*, n° 1, 5 novembre 1900, p. 51.

1935)⁴⁸, porte à la connaissance de son lectorat sa profession de foi dans un prospectus (qui dresse aussi une liste exhaustive des collaborateurs et des auteurs, mentionnant un réseau de correspondants régionaux et internationaux) et dans un article intitulé « La parade » :

Et nous voici : troupes irrégulières, qui auront ceci de particulier, de guerroyer loyalement et qui adopteront tel mode d'attaque ou de défense qui leur conviendra, employant les embuscades contre les fuyards ou les traîtres, et, à leur fantaisie, se plaçant aux avant-postes ou se jetant dans la mêlée⁴⁹.

Cette luxueuse revue est essentiellement une revue de comptes rendus de littérature, d'art, de théâtre et de musique, prônant, comme l'affirme Han Ryner (1861-1938), une critique « objective », ne défendant aucun mouvement ou idéologie esthétique : « à cette place [de critique], je ne fais pas de polémique, je m'efforce d'être ceci qu'on ne trouve plus nulle part : un critique littéraire »⁵⁰.

Or cette objectivité revendiquée est somme toute relative puisque, dans *Les Partisans*, les critiques sont également signées par les auteurs publiés par La Maison d'Art. Cette maison d'édition, qui a également été dirigée par Ferniot et Redonnel, a publié à la fois des ouvrages à idéologie anarchiste par Han Ryner et Laurent Tailhade (1854-1919) et *Les Sciences maudites* (*alchimie, magie, sorcellerie, astrologie, chiromancie*), un collectif dirigé par Jollivet-Castelot, Ferniot et Redonnel. De ce fait, jamais des *Partisans* n'ont été aussi peu identifiables que dans leur « Lutte et Combat », titre d'une des rubriques récurrentes de la revue. Pour preuve, les articles signés Alpha et Omega (l'on pourrait penser qu'il s'agit en réalité de Redonnel et de Ferniot) qui s'évertuent à examiner les deux versants d'une question, d'une manière très didactique, pédagogique, sans céder à un parti pris visible.

À défaut de proclamations tapageuses, récurrentes au tournant du XIX^e siècle, le prospectus devient ici un moyen de promotion publicitaire de La Maison d'Art et passe en revue les publications où l'on parle des *Partisans*, telles le *Mercur de France*, *La Revue spiritualiste*, *La Simple Revue*⁵¹, *La Revue méridionale* en janvier 1901⁵². Ainsi, le prospectus semble évoluer vers un supplément publicitaire qui a perdu dans ce cas sa fonction de support à la publication

48 *Les Partisans. Revue de combat, d'art, de littérature et de sociologie*, bi-mensuelle illustrée. Le dernier numéro se termine par un « à suivre », mais la revue s'arrête brutalement. Concernant Paul Redonnel, nous avons retenu la graphie proposée par la notice d'autorité de la BnF, mais conservé dans les mentions d'articles dont il est l'auteur le trait d'union entre son nom et son prénom, tel qu'orthographié dans *Les Partisans*.

49 Paul-Redonnel, « La parade », *Les Partisans*, n° 1, 5 novembre 1900, p. 2.

50 Han Ryner, « Les Proses », *ibid.*, p. 19.

51 L'auteur remercie vivement Mikael Lugan pour son aide dans l'identification de cette revue.

52 Voir *Les Partisans*, n° 8, 20 janvier 1901, n.p.

d'une profession de foi ou d'un manifeste. Cependant, ce que revendiquent Ferniot et Redonnel ne se joue pas dans la performativité d'un acte discursif, mais se construit au fil des numéros autant dans leur grande qualité graphique que dans la teneur des articles. Ce combat se poursuit durant une année pour mettre en mots et en forme ce que promettait la revue : l'indépendance. Si le prospectus perd de sa valeur manifestaire, il permet l'identification d'un réseau de manière plus tangible : il fait le lien entre la revue et les publications, les écrivains-journalistes et les auteurs des ouvrages publiés par La Maison d'Art.

Ce prospectus fait état d'une critique des *Partisans* qui qualifie ainsi la revue :

J'ai signalé à la fin de mon dernier article l'apparition d'une nouvelle revue parisienne, *Les Partisans*.

Cette publication, qui se présente d'une façon magistrale, [...], a l'avantage inappréciable de ne pas ressembler aux autres revues [...]. Personne encore n'avait songé à fonder cela, une revue de combat. Paul-Redonnel a trouvé ça comme Denis-Papin a trouvé la vapeur. Je n'ai pas fait ce rapprochement à tout hasard : une telle revue, groupant autour d'elle des énergies, peut avoir une force considérable, et pourvu qu'au lieu de se détendre en calomnies et en gros mots, selon la coutume de nos polémistes d'aujourd'hui, elle se concentre en raisonnements logiques et forts, l'énergie des indépendants qui composent cette fière revue pourra peut-être faire sauter le couvercle de préjugés, de haines et d'utopies qui recouvre la marmite où bout l'imperceptible et vaste humanité⁵³.

Ainsi, le réseau des *Partisans* sans manifeste affiché, incarne une ligne éditoriale qui continue à nous questionner : comment interpréter cet ensemble réticulaire associant Han Ryner et Laurent Tailhade aux côtés de publications sur la magie noire et l'occultisme ou encore l'intérêt de Paul Redonnel pour le Sâr Péladan⁵⁴ ?

Cette revue, que les directeurs ont tenue à l'écart des tapages avant-gardistes, mériterait une étude approfondie afin de mieux cerner une pensée si paradoxale. En effet, les prospectus et l'ensemble des dix numéros des *Partisans* peuvent mettre à jour, malgré l'absence de manifestes, un réseau qui, pour notre regard

53 Article anonyme recyclé dans la presse : *Le National*, 30 novembre 1900 ; *Le Petit National*, 1^{er} décembre 1900 ; *La Cocarde*, 2 décembre 1900 ; *Le Rapide* et *La Justice*, 3 décembre 1900 ; cité dans « *Les Partisans* et la presse », *Les Partisans*, n° 8, 20 février 1901, n.p.

54 On retrouve mention de Paul Redonnel dans le sillage du Sâr Joséphin Péladan, dans Florian Parmentier, *La Littérature et l'époque. Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours*, Paris, Eugène Figuière, 1914, p. 84 : « C'est à Mr Péladan que revient l'honneur de fonder l'École du Magisme. [...] MM. Paul Adam, Louis Le Cardonnel, Maurice Donnay de Gavotty, Papus, Paul Redonnel, Emmanuel Signoret et Maurice Vaucaire, firent un moment cortège à M. Péladan. »

contemporain, semble allier l'inconciliable : être à la fois libertaire et adepte des sciences occultes⁵⁵.

Ainsi, de la manière dont les auteurs ont placé à la vue de tous le programme de leur ligne éditoriale à la première page, de leur capacité à tirer profit des contraintes typographiques et graphiques, à la volonté de cohabiter avec les illustrateurs, les graveurs, les lithographes, c'est la découverte d'une armée de plumes prêtes au combat que nous permet cette prospection visant à retracer la généalogie du genre *manifeste*.

Ces écrits manifestaires, que nous ne pouvons réduire qu'aux textes autoproclamés comme tels, se sont révélés être des moyens d'attaque et de défense efficaces, offrant aux critiques, artistes et écrivains, en lieu et place des revues, une visibilité jamais atteinte jusque là. Visibilité et lisibilité certes, mais à ces « jeux de mots », les plus tapageurs seront les vainqueurs. Ceux-là n'auront eu crainte de subvertir le genre *manifeste*, originellement consensuel et sur le mode déclaratif, en lui insufflant une valeur polémique, qu'elle soit réactionnaire ou libertaire, de droite ou de gauche, adepte d'un art académique ou prônant des mutations sociales et révolutionnaires. Les auteurs de manifestes fourbiront les mêmes armes en utilisant la revue comme le lieu de la lutte. Manifestes et écriture journalistique se mueront en un genre hybride, faisant des prospectus, des éditoriaux et des chroniques le lieu des proclamations pour le « hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE⁵⁶. »

BIBLIOGRAPHIE

Sur *Le Décadent*

DIDIER Bénédicte, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889)*. « *Panurge* », « *Le Chat noir* », « *La Vogue* », « *Le Décadent* », « *La Plume* », Paris, L'Harmattan, coll. « Critique littéraire », 2009.

MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, « Le manifeste décadent : un manifeste pour rire », *Revue des sciences humaines*, n° 283, « Préfaces et manifestes du XIX^e siècle », dir. José-Luis Diaz, 2009, p. 189-206.

PEREIRA Véronique Silva, « “Les premières armes du symbolisme” : le rôle du “petit journal” dans la querelle symboliste de 1886 », *CONTEXTES*, n° 11, « Le littéraire

55 Sur le lien entre anarchie et occultisme, que l'on trouve dès les dernières années du XIX^e siècle, voir Jean-Pierre Dufief, « Un anarchisme teinté d'occultisme : Paul Adam », dans *Littérature et anarchie*, dir. Alain Pessin et Patrice Terrone, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 411-426. L'article éclaire cette appartenance de prime abord paradoxale.

56 Tristan Tzara, *Lampisteries* [précédées des] *Sept manifestes Dada*, op. cit., p. 35, petites capitales de l'auteur.

en régime journalistique », dir. Paul Aron et Vanessa Gemis, 2012, <http://contextes.revues.org/5318>.

Sur *La Liberté. Journal des arts*

GLINOER Anthony, « À la lisière de l'avant-garde esthétique : *La Liberté, journal des arts* », dans *Romantismes. L'esthétique en acte*, dir. Jean-Louis Cabanès, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2009, p. 213-226.

STEINMETZ Jean-Luc, *Pétrus Borel le lycanthrope. La vie d'une écriture*, thèse de doctorat d'État en lettres, université de la Sorbonne Nouvelle, 1984, 3 vol. On se reportera notamment au vol. 3. *Le Militantisme d'avant-garde* : « *La Liberté* ».

Sur *La Tribune romantique*

BARINEAU Elizabeth, « La "*Tribune Romantique*" et le romantisme de 1830 », *Modern Philology*, vol. LXII, n° 4, mai 1965, p. 302-324.

UN GENRE DE L'ENTRE-DEUX :
LA CHRONIQUE ÉTRANGÈRE DANS QUELQUES REVUES
FRANÇAISES ET AMÉRICAINES DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Céline Mansanti

Nombreuses sont les formes prises par l'échange culturel dans les revues françaises et américaines de l'entre-deux-guerres. La traduction en est peut-être l'aspect le plus évident, et représente une contribution primordiale à la circulation des textes, en même temps qu'elle suppose un travail considérable, susceptible d'absorber une grande partie de l'énergie nécessaire au fonctionnement d'une revue. Lorsque les contraintes liées à l'activité de traduction (temps, financement) sont trop lourdes, et remettent en cause la périodicité, voire l'existence du périodique, la publication dans la langue d'origine – la simple citation – peut représenter un pis-aller intéressant, surtout pour les revues d'exil qui comptent avec un lectorat en partie bilingue. Enfin, en plus de faire circuler des reproductions d'œuvres et des textes – qu'ils relèvent de la littérature ou des sciences humaines –, nombre de revues choisissent de développer parallèlement un discours critique, qu'il porte ou non sur des objets exposés dans leurs pages. Le compte rendu, l'essai, la chronique étrangère, plus rarement l'éditorial, leur permettent alors de prendre position dans un débat international.

Relevant à la fois du compte rendu et de l'essai, sans s'y résumer, la chronique étrangère représente dans ce paysage une curiosité qui mérite l'attention. À bien des égards, les chroniques étrangères représentent une figure de l'entre-deux. La définition de leur contenu fait que leurs auteurs se demandent : que dire ? S'agit-il de définir un « génie » national ? de lister les productions les plus significatives du pays concerné ? Et quel style adopter ? S'agit-il de « fournir de bons renseignements ? », s'interroge le critique américain Gorham B. Munson. Sont-elles « au premier chef des exercices de style », attribués à des écrivains reconnus (James Joyce, Thomas Mann), ou, à défaut, à des figures mineures qui peuvent y voir l'occasion d'exprimer leur talent littéraire¹ ? Une question, et non des moindres, concerne l'origine de la parole. D'où parle-t-on ? Car les auteurs

1 Gorham B. Munson, « Chronique américaine », *Europe*, vol. VII, n° 28, 15 avril 1925, p. 495-496.

de chroniques étrangères peuvent aussi bien être des étrangers qui parlent du pays dans lequel ils vivent que des autochtones qui relatent leur récit de voyage : *Europe* fait aussi bien appel à René Lalou, qui évoque un voyage aux États-Unis, qu'à Gorham B. Munson ou Waldo Frank, qui se prononcent sur les États-Unis en qualité d'Américains. La donne peut être plus complexe, lorsque des étrangers (Ernest Hemingway) relatent un voyage dans un pays tiers (l'Espagne) dans une revue d'exil dont le lectorat est lui-même mélangé (*the transatlantic review*, conçue à Paris, mais également publiée à Londres et à New York). Objet hybride, et donc espace de liberté, la chronique étrangère trouve sa place dans diverses revues, qui ont souvent en commun des préoccupations humanistes pouvant s'inscrire aussi bien dans des publications établies (le *Mercur de France*) que dans un projet moderniste (*The Dial, the transatlantic review*). Observer de plus près les formes que prennent ces chroniques peut permettre de tracer des continuités entre tradition humaniste, bon goût à la française, et revendications modernistes.

CHRONIQUES ÉTRANGÈRES ET VALEURS HUMANISTES

Une première constatation s'impose : si le terme *Letter* (« London Letter » ou « Paris Letter » dans *The Dial* par exemple) figure souvent dans les titres des chroniques étrangères publiées dans les revues anglophones, de la même façon que *Lettre* en français (à l'instar de la « Lettre d'Afrique » de Guy de Maupassant dans *Le Gaulois* du 20 août 1881), l'anglais a plus de difficultés à désigner ces mêmes chroniques dans le discours critique. *Chronicle* et *chroniclers* existent, mais sont bien moins fréquents qu'en français. Ainsi, dans un récent article publié dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, John Attridge préfère parler, en français dans le texte, de « chroniqueurs » et de « chroniques on foreign literatures »². Un tel choix ne manque pas d'évoquer l'importance de la France dans l'histoire de la chronique, en particulier de la chronique étrangère, qui jouissait d'une place de choix dans le monde littéraire français de la fin du XIX^e siècle. La plupart des grands écrivains de l'époque s'illustrent alors dans ce genre : Émile Zola, chroniqueur entre 1876 et 1880 au *Messenger de l'Europe*, revue mensuelle de Saint-Petersbourg, Guy de Maupassant, qui signe des chroniques pour *Le Gaulois*, le *Gil Blas*, *Le Figaro* et *L'Écho de Paris*, mais aussi Gustave Flaubert, les frères Goncourt, Champfleury, Anatole France, Villiers de L'Isle-Adam, ou encore Octave Mirbeau. C'est une époque,

2 John Attridge, « Eclecticism and its Discontents: *Les Écrits nouveaux* (1917-22) and *La Revue européenne* (1923-31) », dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. III. Europe, 1880-1940*, dir. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker et Christian Weikop, Oxford, Oxford University Press, 2013, t. II, p. 203-218.

où, comme Blaise Wilfert-Portal l'a montré, les jeunes revues et les revues plus établies contribuent puissamment à l'importation de la littérature étrangère en France, que ce soit pour nourrir le rêve d'une république cosmopolite des lettres, ou, plus prosaïquement, pour répondre à la demande d'un public bourgeois pour qui la connaissance des littératures étrangères fait partie des exigences de l'éducation et du bon goût³. L'importation littéraire – dont la chronique étrangère est une modalité – s'inscrit ainsi dans une tradition humaniste, que réactive pour les revues de la génération suivante le traumatisme de la première guerre mondiale.

Fondée en 1923 par Romain Rolland, *Europe* affirme dès son premier éditorial, par la voix de son rédacteur en chef René Arcos, vouloir s'adresser « à tous les peuples [...] dans l'espoir d'aider à dissiper les tragiques malentendus qui divisent actuellement les hommes⁴ ». Ce cap est réaffirmé à plusieurs reprises. Le numéro d'avril 1930 s'ouvre sur un texte de Jules Romains intitulé « Pour que l'Europe soit ». En janvier de la même année, dans la chronique « Les États-Unis d'Amérique et les autres », l'Allemand Emil Ludwig pense qu'« une Europe unifiée devrait pouvoir éviter les défauts de la Société des Nations ». À ce titre, ajoute-t-il, « [l']Amérique est un exemple, sans être un modèle. »⁵ Ce double détour par l'étranger, à une époque où l'Allemagne est encore considérée par beaucoup comme l'ennemie, et les États-Unis comme un objet de fascination et de crainte mêlées, témoigne de la volonté politique d'*Europe*, qui, à l'instar du *Mercur de France*, n'hésite pas à multiplier les chroniques étrangères en provenance du monde entier : chroniques néerlandaise, autrichienne, japonaise, allemande, anglaise, tchèque, américaine, catalane, italienne, polonaise, hongroise se succèdent. En juin 1938, alors même que la perspective d'une nouvelle guerre semble inéluctable, *Europe* fait preuve de son incroyable capacité de mobilisation en lançant une nouvelle rubrique, intitulée « Nouvelles du vaste monde » et précédée de ce chapeau :

Nous avons le plaisir d'annoncer à nos lecteurs qu'une entente avec l'Association internationale des Écrivains pour la Défense de la Culture, à qui nous réservons seize pages chaque mois, nous permettra désormais de publier des lettres des meilleurs écrivains étrangers suivies de brèves nouvelles de divers pays qui permettront de se faire une idée de la vie intellectuelle du monde entier⁶.

3 Voir Blaise Wilfert, « Cosmopolis et l'homme invisible : les importateurs de littérature étrangère en France », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002, p. 33-46.

4 René Arcos, « Patrie européenne », *Europe*, vol. I, n° 1, 15 février 1923, p. 110.

5 Emil Ludwig, « Les États-Unis d'Amérique et les autres », *Europe*, vol. XXII, n° 85, 15 janvier 1930, p. 130 et 136 respectivement.

6 « Nouvelles du vaste monde », *Europe*, vol. XLVII, n° 186, 15 juin 1938, p. 262.

Pearl Buck, Léon Pierre-Quint, Upton Sinclair, Van Wyck Brooks, Dashiell Hammett y contribuent pour les États-Unis.

Créée la même année qu'*Europe*, *La Revue européenne*, quoique bien plus modeste que sa consœur, partage son internationalisme, notamment grâce à l'investissement de Philippe Soupault, un de ses co-fondateurs avec Edmond Jaloux et Valery Larbaud. Comme c'était le cas pour *Europe*, la force du projet politique de *La Revue européenne* est sous-tendue par la richesse de ses chroniques étrangères. Sous la double houlette de Larbaud et de Soupault, les États-Unis sont bien représentés avec deux chroniques de Robert McAlmon (sur « La prose en Amérique », en avril 1923, puis sur « La peinture en Amérique », en janvier 1924), un article de Larbaud lui-même (qui présente *The Great American Novel* de William Carlos Williams en novembre 1923), une chronique de John Rodker (qui envoie en mars 1924 une « Lettre de New York »), avant que René Lalou ne prenne le relais plus régulièrement, sa chronique « Les lettres anglo-américaines en France » paraissant en février et en septembre 1925, en janvier, en novembre, et en décembre 1926. Comme *Europe*, *La Revue européenne* s'intéresse à l'actualité culturelle d'autres pays, qu'il s'agisse du Royaume-Uni, de l'Allemagne, de l'Espagne, de la Russie, de la Belgique, de la Roumanie, de l'Italie ou encore de l'Argentine.

528

Bien que son projet soit moins explicitement politique que ceux d'*Europe* ou de *La Revue européenne* et repose plus particulièrement sur des préoccupations littéraires, c'est également le souci d'une alliance internationale durable qui anime *the transatlantic review*, fondée par le Britannique Ford Madox Ford à Paris en janvier 1924. Ford assigne à sa nouvelle revue une mission politique qui ne manque pas de faire écho aux propos d'Emil Ludwig un an plus tôt dans *Europe*:

Le but de cette Revue est de contribuer à faire advenir un état de fait dans lequel on considèrera qu'il n'y a pas de littératures anglaise ou française – ou russe, italienne, asiatique ou teutonne d'ailleurs : il n'y aura que la Littérature...

Quand ce jour viendra, nous aurons une ligue des nations qu'aucun diplomate ne pourra détruire, car aucun défenseur d'intérêts commerciaux, aucun traceur de frontières ne pourra s'introduire dans son comité⁷.

7 Ford Madox Ford, « Prospectus », décembre 1923, document d'archive, cité par Bernard J. Poli dans *Ford Madox Ford and « the transatlantic review »*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1967, p. 37 : « *The aim of the Review is to help in bringing about a state of things in which it will be considered that there are no English, no French – for the matter of that, no Russian, Italian, Asiatic or Teutonic – Literatures: there will be only Literature... /When that day arrives we shall have a league of nations no diplomatists shall destroy, for into its comity no representatives of commercial interests or delimitators of frontiers can break.* »

À un système politique mondial défaillant, Ford Madox Ford oppose une communauté idéale, composée des collaborateurs et des lecteurs de sa revue : « Le Nous de la *Transatlantic Review* existe, un homme juste à Sodome, pour rétablir si possible l'équilibre⁸ ». Contre la barbarie de la guerre et l'impuissance des politiques, *the transatlantic review* se définit comme un espace de réforme radicale au service d'une refondation humaniste du monde et de l'homme. Ce modèle utopique est lié à la nature même des « petites revues », qui, rappelons-le, naissent par opposition à un système dominant, celui des grandes revues commerciales ; on le retrouve ainsi dans une revue comme *transition*, qui avait également failli s'intituler *Bridge* [*Passerelle*] ou *Continents*.

Le cosmopolitisme déclaré de *the transatlantic review* (dans les faits, Ford Madox Ford s'intéressera surtout aux littératures française et anglaise) s'appuie sur un réseau international d'artistes et d'écrivains coutumiers des revues d'exil, sur une structure éditoriale permettant à la revue de paraître simultanément à Paris, à Londres et à New York, mais aussi sur une importante rubrique, intitulée, en français, « Chroniques », qui inclut presque systématiquement une lettre de Paris, une lettre des États-Unis et une lettre de Londres. Ainsi, dans un contexte politique traumatique, le recours à la chronique étrangère semble permettre à des revues comme *Europe*, *La Revue européenne*, ou *the transatlantic review* de réaffirmer les valeurs humanistes véhiculées, au moins depuis la fin du XIX^e siècle, par un genre établi du paysage revuiste français.

DÉFINIR UN GENRE CRITIQUE, DÉFINIR UN GÉNIE NATIONAL

De la même manière, la chronique étrangère continue à permettre aux intellectuels de tenter de définir un génie national dans un espace mondial de plus en plus resserré. La puissance et la proximité croissantes des États-Unis en font un sujet de prédilection. Ils fascinent et terrorisent, comme le révèle l'extraordinaire « Prière au Woolworth Building » de René Lalou, publié dans *Europe* en décembre 1924. La séduction est évidente, et s'exprime notamment par un lyrisme débridé :

Dès lors j'ai conçu le désir de te parler, quelque jour, avec la voix d'un homme libre. À présent, en plein océan, sur le bateau qui m'éloigne de toi, il me semble que le temps nous rapproche dans ce recul de l'espace et je t'invoque, Woolworth Building, prince des gratte-ciels new-yorkais.

8 Ford Madox Ford, « Chroniques », *the transatlantic review*, vol. I, n° 4, avril 1924, p. 200 : « *The We of the Transatlantic Review exists, a just man in Sodom, if possible to redress the balance* ».

Elle va de pair avec une aversion indéfinie : « Et comme Français aussi je sens parfois en moi une espèce de devoir de te détester, bâtiment amical de ma rêverie. » Curieusement, c'est finalement moins les États-Unis, ou les Américains, que Lalou tente de cerner, que la France et les Français, dont il livre un portrait en creux :

Les voyageurs qu'un demi-dollar hisse à ton sommet t'ont probablement raconté qu'il existe, là-bas, dans un pays qui pour toi est déjà l'Orient, une race partagée entre la création et la critique, race sensible et plus encore intelligente, perpétuellement anxieuse d'éclairer, de classer les idées.

530 À ce portrait en creux positif de ses compatriotes – et de lui-même – s'ajoute une pique perverse contre les Américains : « Les amis que je viens de quitter dans ta cité mais dont rien ne me sépare dans la cité de l'intelligence, mes amis américains accepteront l'hommage et comprendront la réticence. » En fin de compte, c'est un ton condescendant et une posture de supériorité qui affleurent, témoignant de l'ambivalence potentielle de la chronique étrangère, entre ouverture à l'autre et affirmation de sa propre supériorité. De façon intéressante, la question de la définition de l'autre et de soi-même se double de celle de la définition de la forme même par laquelle ces définitions sont tentées. Il serait sans doute exagéré de dire que René Lalou cherche véritablement à définir la nature de l'exercice qui lui a été confié – il est trop sûr de lui pour cela. Mais on observe, au détour d'une phrase, la tentative d'allier données historiques et vocation romantique, même si, contrairement au programme annoncé, le lyrisme l'emporte largement sur l'aspect informatif : « Prière *sur* le Woolworth Building devrais-je évidemment inscrire pour marquer une obéissance aux lois romantiques du jeu. Mais ceci n'est plus un jeu, la fidélité littéraire doit céder le pas à l'exactitude. »⁹

En revanche, le critique littéraire américain Gorham B. Munson (co-fondateur de la revue d'exil *Secession* en 1922) s'interroge explicitement dans le numéro d'avril 1925 d'*Europe* sur le genre même de la chronique : « Je suis partagé entre deux sentiments, devant ma feuille de papier. La demande que l'on m'a faite d'envoyer à cette revue une série de Chroniques sur les choses littéraires en Amérique, me ravit, et me voici troublé parce que je ne distingue pas avec une absolue clarté de quelle nature doit être ma chronique. » Après avoir lu nombre de chroniques, dit-il (dont celle de René Lalou ?), il rejette autant les « documents fortement marqués au coin du "moi" et destinés à mettre en valeur les traits particuliers de celui qui écrivait » que ceux « surtout d'ordre critique

9 René Lalou, « Prière au Woolworth Building », *Europe*, vol. VI, n° 24, 15 décembre 1924, p. 491-493, italique de l'auteur.

et [qui] auraient pu tout aussi bien paraître comme essais ». Il décide de s'en tenir à « fournir de bons renseignements, nets et significatifs, sur ce qui se passe dans la littérature américaine », tout en reconnaissant qu'on ne peut éviter une certaine subjectivité critique¹⁰.

Nombreux sont les chroniqueurs qui, face à leur première chronique, s'interrogent sur la nature de l'exercice. Dans sa « Lettre de Belgique » publiée dans *the transatlantic review* en décembre 1924, Henri Michaux, pour définir sa vision de la chronique étrangère, choisit cette analogie : « L'automne venu, l'homme des champs s'en va mettre en jugement l'été, lui demander des comptes, ce qu'il a fait pour lui, et récoltes et dégâts. Je veux entreprendre un travail analogue. » Le bilan que propose Michaux, dans un style très simple, consiste à tenter de cerner le caractère belge (« Le Belge a peur de la prétention [...] »), puis à présenter, assez simplement et de manière positive, des romanciers, poètes, revues et pièces de théâtre belges¹¹. Les auteurs s'interrogent sur le style de la chronique étrangère, son contenu, voire sa place dans l'économie de la revue. Ainsi, l'éditorial du deuxième numéro de *the transatlantic review*, en février 1924, est rebaptisé « London Letter » dans la table des matières. Par ailleurs, la « Lettre de Paris » du numéro suivant, signée Jean Cassou, porte sur « Un poète espagnol contemporain : Antonio Machado », tandis que, dans la chronique américaine intitulée « And from New York », Harold Stearns parle de Marseille. La chronique étrangère, comme la chronique en général, s'accommode donc de configurations très variables, au gré des disponibilités, des ressources et des envies des uns et des autres, offrant ainsi à ses auteurs un grand espace de liberté. Il ne s'agit pas là d'une situation nouvelle. La définition de la chronique pose déjà problème lorsqu'on regarde de plus près les « Lettres de Paris » que Zola publiait dans *Le Messager de l'Europe* : parmi ses soixante-quatre articles se trouvent une douzaine de textes de fiction, contes ou nouvelles, environ quarante chroniques de la vie littéraire et théâtrale, des salons de peinture, et une douzaine de descriptions de la société française contemporaine.

AMÉRICANOPHOBIE, AMÉRICANOPHILIE

Les chroniques américaines publiées dans les revues françaises montrent que le rejet des États-Unis dont témoigne Lalou dans sa chronique pour *Europe* en décembre 1924 est loin de constituer un fait isolé. *La Nouvelle Revue française* contient ainsi très peu d'interventions sur la littérature américaine : l'article

¹⁰ Gorham B. Munson, « Chronique américaine », *Europe*, vol. VII, n° 28, 15 avril 1925, p. 496.

¹¹ Henri Michaux, « Lettre de Belgique », *the transatlantic review*, vol. II, n° 12, décembre 1924, p. 678-679.

de Larbaud sur le poète Vachel Lindsay en avril 1920, publié dans la rubrique « Lettres américaines », fait figure d'exception. Les contributions portant sur les littératures anglaise ou allemande sont plus nombreuses. Les propos de T. S. Eliot dans sa « Lettre d'Angleterre », en mai 1922, ne sont peut-être pas étrangers à cette situation. Eliot écrit en effet :

Si l'on juge leur importance artistique véritable, je ne suis pas enclin à accorder à nos contemporains en Amérique autant de valeur qu'ils s'en attribuent. Leurs œuvres sont intéressantes, – et l'on se rend bien compte pourquoi pour des Américains elles ont une importance souveraine – mais elles sont intéressantes en tant que symptômes. [...] Il y a en Amérique plusieurs romanciers de talent d'un intérêt local ; plusieurs critiques de grand talent, mais dont les forces s'emploient surtout à ramener à l'ordre les vices et la stupidité de leur propre nation. C'est là un travail fort utile à accomplir, auquel nous devons peut-être un jour des fruits précieux, mais qui ne présente pas grand intérêt pour l'étranger¹².

532

Jusqu'à la fin des années 1920, l'actualité littéraire américaine n'est pas vraiment prise en compte dans *La NRF* : on s'intéresse plutôt à une réaction américaine à la mort de Marcel Proust, ou à *La Désobéissance civile*, le célèbre essai de Henry David Thoreau sur les relations entre gouvernement et individu, récemment traduit par Léon Bazalgette¹³. Par ailleurs, ces informations font l'objet de notes de lecture plus que de chroniques. À partir de 1928, la littérature américaine suscite un peu plus d'intérêt. Quelques nouveautés sont présentées au lecteur, comme l'anthologie de la nouvelle poésie américaine d'Eugène Jolas, deux romans d'Ernest Hemingway, des poèmes d'ouvriers américains, ou encore *The Autobiography of Alice B. Toklas* de Gertrude Stein. Dans *La NRF* comme dans d'autres revues, en particulier *Europe*, la critique des États-Unis provient souvent des chroniqueurs américains eux-mêmes. Tandis que Lalou ne se privait pas d'envoyer des piques à ses « amis » américains dans sa chronique de décembre 1924, Munson, dans sa chronique d'avril 1925, succombe au complexe d'infériorité dont font preuve nombre d'Américains de l'époque (aidés en cela par le regard français sur leur propre pays) : « Vous avez la compréhension la plus nette du fond sur lequel se détache votre littérature moderne, à vous autres Européens. [...] Nous, de notre côté, n'avons point cette habitude de voir les choses en gros¹⁴. » En mars 1926, le même Munson verse

12 T. S. Eliot, « Lettre d'Angleterre », *La Nouvelle Revue française*, 9^e année, n^o 104, 1^{er} mai 1922, p. 622.

13 *Resistance to Civil Government* (1849), connu également sous le titre *Civil Disobedience* (1866), fut pour la première fois traduit en français sous le titre *Désobéir*, traduction et avant-propos de Léon Bazalgette, Paris, F. Rieder, coll. « Les prosateurs étrangers modernes », 1921.

14 Gorham B. Munson, « Chronique américaine », *Europe*, vol. VII, n^o 28, 15 avril 1925, p. 496.

dans l'ambivalence traditionnelle, quoique violente, qu'intellectuels américains et français entretiennent par rapport aux États-Unis :

[L'Amérique] est à même de se consacrer au relèvement de la culture, en un mot, à la création d'une renaissance. C'est pourquoi elle a de graves responsabilités au point de vue de la culture : car elle est seule à pouvoir les assumer. / Mais supposons que l'Amérique se cristallise à présent, qu'aurions-nous ? Un monstre. Une civilisation guidée par ses émotions et ses instincts inférieurs. [...] / Si ce peuple-enfant, tumultueux, endurci, avec sa puissance économique, se trouvait placé à la tête de la culture occidentale, on peut imaginer le résultat. / [...] L'Amérique, Dieu merci, est encore chaotique, informe, et notre premier devoir, ici, est de la garder telle un certain temps [...] ¹⁵.

En août 1932, le travail d'autodénigrement continue, dans une chronique intitulée « Le roman d'après-guerre aux États-Unis » : « Aucun des nôtres ne peut être comparé aux véritables maîtres du roman, comme Joyce, Proust, Mann, et de plus je dirais que le roman contemporain américain est médiocre ¹⁶. » Ce regard sur les États-Unis est également soutenu par de nombreuses interventions de Waldo Frank, essayiste américain lui aussi très critique à l'égard des États-Unis, ainsi que par Robert Aron et Arnaud Dandieu, auteurs en 1931 du *Cancer américain*, dont Albert Crémieux, alors directeur d'*Europe*, dit en novembre de la même année qu'ils « se sont intégrés aux collaborateurs qui composent notre équipe ¹⁷ ». Dans ce contexte, la publication, en octobre 1934, d'une chronique de Philippe Soupault, intitulée « La nouvelle littérature américaine », détonne :

Il ne faut pas négliger, tant au point de vue critique qu'au point de vue esthétique, l'importance du rapprochement des écrivains « d'avant-garde » américains et des « écoles » françaises au moment de l'explosion. [...] Il n'est pas imprudent d'affirmer qu'une littérature est en pleine floraison lorsqu'elle suscite un grand mouvement poétique. [...] cette poésie ne doit rien ou presque rien aux poésies anglaises ou plus généralement européennes ¹⁸.

L'américanophilie de Soupault reste cependant minoritaire au sein d'une intelligentsia française et même américaine qui voit souvent dans les États-Unis l'avatar le plus abouti d'un « âge de la machine » menaçant de détruire le patrimoine culturel occidental.

15 Gorham B. Munson, « Chronique américaine », *Europe*, vol. X, n° 39, 15 mars 1926, p. 423 et 425.

16 Gorham B. Munson, « Chronique américaine », *Europe*, vol. XXIX, n° 116, 15 août 1932, p. 621.

17 Albert Crémieux, « Comptes rendus », *Europe*, vol. XXVII, n° 107, 15 novembre 1931, p. 452.

18 Philippe Soupault, « La nouvelle littérature américaine », *Europe*, vol. XXXVI, n° 142, 15 octobre 1934, p. 274-275.

Si les chroniques étrangères s'attachent largement à peindre un génie national et à en citer les productions contemporaines les plus significatives, elles ont également tendance à ancrer le caractère national dans un espace matériel, presque toujours urbain. C'est ainsi que John Gould Fletcher écrit dans une chronique anglaise publiée en mai 1925 dans *Europe*:

La différence entre Paris et Londres [...], c'est qu'à Paris les rues sont transformées en une immense taverne, où tout le monde se rencontre, tandis qu'à Londres les gens se servent des rues tout bonnement pour se rendre où ils ont affaire. / Cette différence est importante pour qui désire comprendre le caractère anglais. Londres renferme plus d'humanité qu'aucune autre grande ville au monde. Pourtant on n'y vit pas en société. [...] / Qu'une littérature existe encore dans de pareilles conditions est à beaucoup d'égards, surprenant¹⁹.

534 En septembre 1924, dans *the transatlantic review*, J. Isaacs ouvre la chronique anglaise en voyant également dans les rues de Londres un « symptôme » : « Les rues font constamment l'objet de travaux à Londres. En tant que symptôme, c'est un fait qui a son importance²⁰. » À l'instar de nombreux romans contemporains de la modernité occidentale – *Berlin Alexanderplatz* (Alfred Döblin, 1928), *Finnegans Wake* (James Joyce, 1939) –, et de nombreuses œuvres surréalistes – qu'il s'agisse de *Nadja* (André Breton, 1928), de *Frontières humaines* (Georges Ribemont-Dessaignes, 1929), de *La Liberté ou l'Amour!* (Robert Desnos, 1927), ou bien des *Dernières Nuits de Paris* (Philippe Soupault, 1928) –, il n'est pas rare que les chroniques étrangères s'appuient sur la place centrale de la ville et de la déambulation dans l'imaginaire de la modernité de l'époque. Ainsi, à partir de novembre 1924, et pendant un peu plus d'un an, Eugène Jolas, qui deviendra par la suite directeur de *transition*, travaille pour l'édition parisienne de la *Chicago Tribune*, où il a la charge, toutes les deux semaines, d'une chronique étrangère intitulée « Rambles through Literary Paris » [« Flâneries à travers le Paris littéraire »]. Un chroniqueur comme Paul Morand ne boude pas le plaisir qu'il éprouve à se transformer en guide touristique. Dans sa « Paris Letter » de septembre 1925 pour *The Dial*, il emmène le lecteur américain à Rouen, sur les traces de Jeanne d'Arc, mêlant allusions historiques non dénuées de pathos – « j'ai visité à Rouen la Place du Vieux Marché où elle a été brûlée et où son âme s'est élevée en fumée vers des cieus alourdis par les nuages de Normandie » – et peintures pittoresques : « les étals regorgeaient de poisson frais,

19 John Gould Fletcher, « Chronique anglaise », *Europe*, vol. VIII, n° 29, 15 mai 1925, p. 105.

20 J. Isaacs, « Chronique », *the transatlantic review*, vol. II, n° 9, septembre 1924, p. 295 : « The roads are always under repair in London. As a symptom this is important. »

de crabes et de volailles de Rouen. » Et ce n'est pas sans un certain snobisme qu'il poursuit en versant dans la critique gastronomique : « Je joins maintenant à la critique littéraire des considérations gastronomiques et recommande imprudemment à mes lecteurs (ce qu'un gourmand ne devrait jamais faire) de se rendre à l'Hôtel de la Couronne, en laissant les autres hôtels à d'autres touristes. »²¹ Le regard d'un surréaliste comme Soupault donne une nouvelle dimension à la visite guidée de la ville, en lui associant une poésie de l'errance. Dans sa « Lettre de Paris » de *the transatlantic review*, en février 1924, Soupault propose une déambulation dans Paris au rythme de la marche : « Secouons toute cette cendre et promenons-nous encore dans ce Paris de 1923-4 qui cache tant de choses divertissantes²². » Comme en réponse à cette chronique parisienne, la chronique new-yorkaise de Jeanne Foster dans le numéro suivant propose un parcours tout aussi poétique à travers l'état de New York, cette fois-ci en voiture²³.

LA CHRONIQUE ÉTRANGÈRE ENTRE CONVENTIONS ET RÉBELLION

Le contraste de ton entre la chronique étrangère de Morand pour *The Dial* et celle de Soupault pour *the transatlantic review* révèle un ton différent d'une revue à l'autre. *The Dial*, revue moderniste phare, publiée à New York entre 1920 et 1929, et connue pour avoir publié des œuvres aussi importantes que *The Waste Land* de T. S. Eliot, *The Cantos* d'Ezra Pound, et *Der Tod in Venedig* [*Mort à Venise*] de Thomas Mann, a souvent été rejetée comme trop classique, trop prudente par ses concurrentes. Gorham B. Munson, le directeur de *Secession*, revue américaine publiée essentiellement en Europe entre 1922 et 1924, prévient ses lecteurs dans son premier éditorial : « *Secession* est faite pour les écrivains qui s'intéressent à la recherche de nouvelles formes. Elle espère qu'il existe pour elle un public américain qui a dépassé la fiction et la poésie de Sinclair Lewis et de Sherwood Anderson, ainsi que la critique de Paul Rosenfeld et de Louis Untermeyer. » *The Dial*, dont Munson dit qu'elle est « généralement considérée comme LA revue littéraire américaine », est clairement visée. Selon Munson, *The Dial* est restée au milieu du gué. Elle a le tort de n'être ni une revue

21 Paul Morand, « Paris Letter », *The Dial*, vol. LXXIX, n° 3, septembre 1925, p. 232 : « I visited in Rouen the Place du Vieux Marché where she was burned and where her soul rose in smoke to a heaven burdened with Normandy clouds. [...] Fresh fish, crabs, and Rouen poultry were displayed there [...]. I now supplement literature with a gastronomic account, imprudently advising my readers (as a gourmand should never do) to go also to the Hôtel de la Couronne, consigning the other hotels to other tourists. »

22 Philippe Soupault, « Lettre de Paris », *the transatlantic review*, vol. I, n° 2, février 1924, p. 78.

23 Jeanne Forster, « And from the United States », *the transatlantic review*, vol. I, n° 3, mars 1924, p. 71.

commerciale ni une revue avant-gardiste : « Ce serait moins compromettant de prendre l'une ou l'autre direction. Restez sur la terre ferme comme *The Atlantic Monthly*, ou plongez la tête la première dans le flot contemporain. Si vous avez envie d'une bonne douche, enlevez votre ceinture de sécurité²⁴ ! » Ezra Pound explique cet état de fait par une comparaison éclairante : « Autant que je puisse en juger maintenant, *The Dial* voulait être aux États-Unis ce que le *Mercure* avait été en France. Il était cependant plus conservateur que ne l'avait été le *Mercure* dans ses meilleurs jours²⁵. » Et de fait, *The Dial* publie des chroniques étrangères de très bonne facture (signées de grands noms de la littérature comme T. S. Eliot, Thomas Mann, ou José Ortega y Gasset), mais aussi très formelles. En témoignent le ton caractéristique de la lettre londonienne d'Edward Shanks en août 1920 : « On raconte que feu M. Joseph Chamberlain, revenant d'Afrique du Sud sous le lointain règne d'Édouard, où sa politique, pour parler de manière mesurée, n'avait pas été entièrement couronnée de succès – on raconte donc de M. Chamberlain, qu'à ce tournant de sa carrière [...]»²⁶. »

On est loin de la grande impertinence dont fait preuve Ernest Hemingway dans ses chroniques étrangères pour *the transatlantic review*. Dans le n° 5 de la revue, Hemingway met violemment en cause l'intérêt même de la rubrique en usant de la satire. Pour cela, il parodie les chroniques mondaines : « Djuna Barnes, qui est, selon ses éditeurs, cette personnalité légendaire qui domine depuis un siècle la vie intellectuelle nocturne européenne, est en ville. Je ne l'ai jamais rencontrée, ni lu ses livres, mais elle a l'air gentil. » Le propos est de plus en plus outré, et l'on apprend finalement qu'« Épinard, le cheval de course, est, aux dires de M. Sparrow Robertson, le critique sportif, en bonne santé. » Le titre de la chronique nous met déjà sur la voie, puisque Hemingway inverse le traditionnel « And from the United States » en « And to the United States », moquant les contraintes du genre, voire l'artifice d'un exercice qui n'a pas les moyens de ses ambitions – la revue faisant appel (faute de mieux ?) à un chroniqueur qui *n'est pas* aux États-Unis. Son cynisme en dit long sur la liberté

24 Gorham B. Munson, *Secession*, n° 1, printemps 1922, p. 15-19 et p. 22-24 : « *Secession exists for those writers who are preoccupied with researches for new forms. It hopes that there is ready for it an American public which has advanced beyond the fiction and poetry of Sinclair Lewis and Sherwood Anderson and the criticism of Paul Rosenfeld and Louis Untermeyer.* » « *It would be less compromising to go one way or the other. Stay on dry land like The Atlantic Monthly or leap headfirst into the contemporary stream. If you wish a good swim, take off your seat-belt!* »

25 Ezra Pound, « Small Magazines », *The English Journal*, vol. XIX, n° 9, novembre 1930, p. 696 : « *As nearly as I can now discern, The Dial wanted to be in America what the *Mercure* had been in France. It was, however, more retroactive than the *Mercure* had been in its better days.* »

26 Edward Shanks, « London Letter », *The Dial*, vol. LXXIX, n° 2, août 1920, p. 152 : « *It is told that the late Mr Joseph Chamberlain, returning in far-off Edwardian days from South Africa, where his policy, to speak with restraint, had not been at all points successful – it is told of Mr Chamberlain, I say, that at this moment in his career [...].* »

d'expression qui règne dans les « petites revues » rebelles de l'époque : « Si cette lettre est acceptée, cela veut dire cent cinquante francs dans ma poche [...]. »²⁷

Ce que cette première intervention de Hemingway dans *the transatlantic review* révèle, c'est la tension qui existe entre lui et le directeur de la revue, Ford Madox Ford. Tel Maupassant et bien d'autres, Hemingway, alors âgé de 25 ans, avait accepté de prendre en charge la chronique américaine pour des raisons financières, mais méprisait au fond cette activité. Il l'écrit dans cette première chronique : « Pour chaque écrivain fabriqué aux États-Unis, on y fabrique onze critiques²⁸. » Cependant la tension entre les deux hommes était plus profonde : une lutte de pouvoir se jouait derrière les impertinences de Hemingway. Comme l'explique Elena Lamberti, c'est Pound qui avait encouragé Ford à prendre Hemingway pour assistant. Les deux hommes, ainsi que John Quinn, le mécène américain qui soutenait financièrement *the transatlantic review*, œuvraient de ce fait à la diffusion de la nouvelle littérature américaine, tandis que Ford Madox Ford était plus enclin à promouvoir les littératures de part et d'autre de la Manche²⁹. C'est le n° 7 qui fait éclater au grand jour les différences de perspective entre Hemingway et Ford, ce dernier confiant à Hemingway la direction de la revue le temps d'un voyage aux États-Unis. Hemingway en profite pour publier un grand nombre d'écrivains américains et écrire une chronique américaine qui s'apparente à une distribution de claques à l'endroit de la jeune littérature française : Jean Cocteau, les dadaïstes, en particulier Tristan Tzara, sont ridiculisés. Dans le numéro suivant, Ford exprime sa colère avec beaucoup de retenue : « On permettra bientôt à d'autres travaux d'écrivains anglais et français de se faire de nouveau une petite place dans nos pages³⁰. » Mais la chronique de Hemingway, dans le n° 9, est le théâtre d'une guerre ouverte. Intitulée « Pamplona Letter », elle est adressée à Ford, que Hemingway ne ménage pas. Après avoir indiqué comme référence de lieu « Republic of Letters », ce qui moque à n'en pas douter le rêve utopique de Ford, Hemingway attaque bille en tête : « Tu veux quelque chose de Pampelune, parce que c'est un nom qui fait tellement chic dans la revue. [...] Tu vois à

27 Ernest Hemingway, « And to the United States », *the transatlantic review*, vol. I, n° 5, mai 1924, p. 355 : « Djuna Barnes, who, according to her publishers is that legendary personality that has dominated the intellectual night-life of Europe for a century is in town. I have never met her, nor read her books, but she looks nice. » « Epinard, the race-horse, is reported by Mr Sparrow Robertson the sporting writer, to be fit and well. » « If this letter is accepted that means one hundred and fifty francs [...]. »

28 *Ibid.* : « For every writer produced in America there are produced eleven critics. »

29 Elena Lamberti, « "Wandering Yankees": "the transatlantic review" or How the Americans Came to Europe », dans Ford Madox Ford, *Modernist Magazines and Editing*, dir. Jason Harding, Amsterdam, Rodopi, 2010, p. 219-220.

30 Ford Madox Ford, « And from the United States », *the transatlantic review*, vol. II, n° 8, août 1924, p. 213 : « Other works of English and French writers will also be again allowed to creep in. »

quel point je n'ai pas envie d'écrire sur Pampelune? [...] D'accord, on va assassiner Pampelune pour ajouter un joli mot de plus sur la couverture. » Le conflit concerne précisément les conventions et le snobisme de la chronique étrangère. Ce que Hemingway remet en cause, c'est la double appartenance de la chronique étrangère au journalisme (pour l'écriture) et à la littérature (pour la structure), sans avantage aucun, selon lui, puisque la rémunération offerte pour sa rédaction n'est pas à la hauteur du sacrifice consenti. Hemingway s'insurge également contre la domination culturelle et le tourisme de masse qui peuvent résulter de la publication des chroniques étrangères : « Vraiment, je ne peux y ajouter un mot de plus. Ça ne servirait à rien. Ou bien ça ennuerait des tas de gens, ou bien Cooks y organiserait des voyages l'année prochaine. ». De manière assez perfide, il révèle le véritable enjeu de sa querelle avec Ford : « Est-on quittes maintenant à propos de X? Si ce n'est pas le cas, rappelle-toi que c'est toi qui as publié W [...]. » Ford contre-attaque en insérant des notes éditoriales (entre parenthèses et en italique) dans le texte de Hemingway, ce qui lui permet de se poser en *gentleman*, puisqu'il ne censure pas son chroniqueur, tout en essayant de mettre le lecteur de son côté. Ainsi, il ponctue d'un ironique « *Merci!* », visant probablement à dénoncer le snobisme de Hemingway, cette phrase maladroite : « Pratiquement tous ceux qui méritaient d'être à Pampelune y étaient cette année. »³¹

LA CHRONIQUE ÉTRANGÈRE, UN GENRE DE L'ENTRE-DEUX

La rébellion de Hemingway au sein de sa chronique étrangère, et contre elle, est révélatrice. Dans l'entre-deux-guerres, la chronique étrangère trouve difficilement sa place dans les revues les plus avant-gardistes, ou s'identifiant comme telles. Ainsi, pas de chronique étrangère dans *The Little Review*, *transition*, *Secession*, *Contact*, *Broom*, *This Quarter*, et bien d'autres revues. Plusieurs raisons concourent à expliquer cet état de fait. Tout d'abord, la chronique étrangère coûte cher. Souvent traduite, pour ne pas risquer de passer à côté de son lectorat, elle suppose, comme son nom l'indique, une certaine récurrence, du moins sur le papier. Par ailleurs, elle a à voir avec l'autorité et la centralité. Un peu comme la préface, elle suppose un ton plus personnel que d'autres textes critiques et

31 Ernest Hemingway, « Pamplona Letter », *the transatlantic review*, vol. II, n°9, septembre 1924, p. 300-302 : « *Really I can't write anything more. It's no good. Either it would bore a lot of people or else next year Cooks would be running tours down there.* » « *You want something from Pamplona, because it is such a lovely name to have in the review. [...] Can you see how much I do not want to write about it? [...] All right, we will now murder Pamplona to add one more nice word to the cover.* » « *Now are we square about X? If not, remember that you yourself printed W [...].* » « *Practically all the people that deserved to be at Pamplona were there this year.* »

vaut par le statut de la voix qui la porte. La plupart des directeurs de revue, lorsque c'est possible, s'adressent pour ces rubriques à des figures établies : des écrivains connus (Mann, Joyce, etc.) ou bien des personnalités qui ont fait leurs preuves, par exemple comme directeurs de revues (Gorham B. Munson). À cet égard, le cas de *The Dial* est révélateur. L'est aussi celui de *Bifur*, revue luxueuse, richement financée, publiée entre 1929 et 1931, dont le directeur, Pierre Lévy, homme de goût et d'argent, souhaitait, comme l'explique Jacqueline Leiner, rivaliser avec *Commerce*. Ses conseillers étrangers se nomment Bruno Barilli, Gottfried Benn, James Joyce, William Carlos Williams, Ramón Gómez de la Serna, ou encore Boris Pilniak. Ce qui n'empêche pas d'ailleurs une certaine audace littéraire. Comme l'écrit Jacqueline Leiner :

Si certains correspondants – tel [sic] Joyce – ne prirent jamais « leur boulot au sérieux » (l'Empereur de Chine *dixit*), d'autres, comme Pilniak ou William C. Williams, se dépensèrent sans compter et mirent la revue en contact, le premier avec des écrivains soviétiques alors inconnus en France, le deuxième avec des Noirs américains devenus célèbres, tels Jean Toomer et Langston Hughes³².

Ce qui tend à déterminer la présence de chroniques étrangères dans les revues, ce n'est finalement pas la bonne tenue de ces revues, ni même une réticence à la nouveauté littéraire. C'est plutôt, peut-être plus encore qu'une question d'argent – question bien réelle, qu'il ne faudrait négliger –, une façon de se positionner dans le champ littéraire, une façon de se percevoir (à tort ou à raison) comme « avant-gardiste ». Le cas de *the transatlantic review* est intéressant, car il en dit long sur les tensions internes aux revues : Ford Madox Ford a en tête un idéal de revue bien plus classique que ce n'est le cas pour Hemingway, et derrière lui, Pound. Publier une chronique étrangère, c'est aussi bien souvent, inconsciemment au moins, se placer au centre, parler depuis sa culture nationale, en ordonnant autour de soi – ou en dessous de soi, en les hiérarchisant entre elles – les autres cultures. La chronique de René Lalou sur le Woolworth Building dans *Europe* est un cas extrême, mais pas isolé, surtout en ce qui concerne les États-Unis. En fin de compte, la chronique étrangère trouve bien plus facilement sa place dans une revue qui se projette comme établie (le *Mercur de France*, *Europe*, *The Dial*, *Bifur*, *La NRF*) que dans une « petite » revue, qui se définit par sa « minorité », par sa position d'*outsider*. Ce qui n'empêche bien sûr pas ces revues de jouer un rôle de passeur entre les cultures, bien au contraire. Mais elles le font souvent *via* des formes plus souples, moins systématisées que la chronique étrangère, que ce soit la

32 Jacqueline Leiner, « Préface » à la réédition de « *Bifur* », Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1976, p. xii.

traduction, certaines remarques éditoriales, toutes sortes de commentaires et d'essais de longueur et de forme variables, la publication de textes écrits à la manière de tel ou tel auteur étranger, etc.

Est-ce à dire que la chronique étrangère appartient à l'univers de l'*establishment*, et ne concerne d'aucune manière les propositions les plus intéressantes faites par les revues de la période? Non, bien sûr. Le cas de *the transatlantic review* est à cet égard édifiant. Le biais de la chronique étrangère permet de voir le paysage revuiste de l'époque dans ses continuités, plus que dans ses oppositions. Ezra Pound considérait *The Dial* comme un héritier du *Mercur*; Ford Madox Ford était également fasciné par le *Mercur*, en qui il voyait, comme le souligne Mark Morrisson, « une incarnation de l'esprit des Lumières³³ ». Non seulement le modernisme anglo-américain est extrêmement varié, et ne se confond pas avec l'avant-gardisme, mais il est aussi intéressant de noter que les passages et les superpositions sont nombreux entre les revues françaises et les revues anglo-américaines, entre les revues de l'entre-deux-guerres et celles de la fin du XIX^e siècle, entre les valeurs humanistes et les préoccupations plus mondaines qui se dégagent de la lecture des chroniques étrangères. À bien des égards, la chronique étrangère est une forme de l'entre-deux, renvoyant poétiquement à un autre, toujours absent, que cet autre soit temporel, spatial, ou culturel. En mai 1939, C. Gouverneur Paulding écrivait dans *Esprit*: « Le malheur, c'est que pour connaître un pays, il faut y vivre, et une fois qu'on y vit, tout paraît moins clair que du dehors³⁴. » La chronique étrangère semble toujours naviguer entre chien et loup. Elle est, comme nulle autre forme de passage, ce lien fragile et émouvant d'une rive à l'autre des deux mondes. En témoigne cet extrait d'une chronique italienne de Raffaello Piccoli, dans *The Dial*, en janvier 1925 :

L'Amérique et l'Europe se dressent désormais dans mon imaginaire comme deux amis qui mènent des vies distinctes dans la journée et se retrouvent seulement au crépuscule; qui reconnaissent encore chacune la voix de l'autre, bien que le son en devienne chaque nuit plus étrange et plus distant, mais qui oublient très vite les traits de son visage³⁵.

33 Mark Morrisson, « The Myth of the Whole: Ford's *English Review*, the *Mercur de France*, and Early British Modernism », *English Literary History*, vol. LXIII, n° 2, 1996, p. 514.

34 C. G. P[aulding], « Livres récents sur l'Amérique », *Esprit. Revue internationale*, 7^e année, n° 80, mai 1939, p. 308.

35 Raffaello Piccoli, « Italian Letter », *The Dial*, vol. LXXVIII, n° 1, janvier 1925, p. 43 : « *America and Europe stand now in my imagination like two friends having separate lives during the day, meeting in darkness only: who still know each other's voice, though the sound becomes stranger and more remote every night, but are rapidly forgetting the lines of each other's face.* »

BIBLIOGRAPHIE

- LEINER Jacqueline, « Préface » à la réédition de « *Bifur* », Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1976, p. v-xiv.
- MORRISON Mark, « The Myth of the Whole: Ford's *English Review*, the *Mercure de France*, and Early British Modernism », *English Literary History*, vol. LXIII, n° 2, 1996, p. 513-533.
- POUND Ezra, « Small Magazines », *The English Journal*, vol. XIX, n° 9, novembre 1930, p. 689-704.

PORTRAITS ET CULTURE MÉDIATIQUE
DANS LES PETITES REVUES SYMBOLISTES :
HERMÉTISME, CLICHÉS ET VIE LITTÉRAIRE

Yoan Vêrilhac

Vous prenez une plaque assez sensible. Par l'action de la lumière, vous fixez sur elle l'image d'un premier individu, puis, tour à tour, d'un deuxième, d'un troisième et ainsi indéfiniment. Vous imaginez, n'est-ce pas ? que les traits communs à ces personnes seront seuls marqués fortement sur le cliché ; les traits particuliers auront disparu. Et il vous restera enfin le type d'une race, d'une famille, d'une compagnie littéraire ou d'un orphéon¹.

Dans les vingt dernières années du XIX^e siècle, la génération symboliste hérite d'une tradition critique, médiatique et éditoriale faisant du portrait d'écrivain, texte et image, un lieu aussi noble (dans ses visées analytiques et historiques) que comique (dans ses déclinaisons fumistes) ou grotesque (dans ses visées publicitaires et potinières). Un lien particulièrement déterminant se noue entre symbolisme et portrait, au point que l'inscription du mouvement dans l'histoire littéraire se joue en bonne part à travers la pratique du genre, que ce soit dans des recueils (des plus fameux comme *Les Poètes maudits*² ou *Le Livre des masques*³ aux plus mineurs comme les *Figures contemporaines* de Bernard Lazare⁴) ou, surtout, dans les périodiques qui accompagnent si singulièrement l'émergence

- 1 Lionel Des Rieux, « Chroniques – Les Poésies – M. Edmond Pilon », *L'Ermitage*, vol. XII, n° 2, février 1896, p. 107. Le jugement sévère du recueil du jeune poète, pourtant collaborateur de la revue, s'appuie sur cette image du portrait composite pour dénoncer la concentration de clichés empruntés aux poètes symbolistes (Henri de Régnier, Gustave Kahn, Francis Vielé-Griffin, etc.).
- 2 Paul Verlaine, *Les Poètes maudits* [1884-1888], dans *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- 3 Remy de Gourmont, *Le Livre des masques* [1896 et 1898], éd. Daniel Grojnowski, Houilles, Éditions Manucius, coll. « Littéra », 2007.
- 4 Bernard Lazare, *Figures contemporaines. Ceux d'aujourd'hui, ceux de demain* [1895], éd. Hélène Millot, Grenoble, ELLUG, 2002.

du mouvement. La publication, en 1894, des *Portraits du prochain siècle*⁵, entérine symboliquement et concrètement cette relation profonde : l'ensemble du personnel des revues d'avant-garde s'entre-peint en cent quarante et une notices allusives, plus ou moins sérieuses.

La grande critique⁶, réagissant à la publication, adresse une série de reproches dont il est intéressant de saisir la pertinence analytique. En substance, pour René Doumic, l'exhibition des relations interpersonnelles délégitime le recueil du point de vue éthique et engendre des discours volontairement hermétiques au quidam. En complément, l'exploitation potinière du genre⁷ et le recours stratégique à des mythes éculés⁸ rendent l'entreprise ridicule. Ces portraits sont donc fondés sur un geste contradictoire et invalidant : congédier le public en se complaisant dans la mise en scène hermétique de l'entre-soi, et prétendre tout de même le fasciner en lui proposant des figures d'écrivains stéréotypées (les solitaires, les reclus, les maudits, etc.). Or cette caractérisation du recueil vaut potentiellement pour l'ensemble de l'avant-garde, comprise comme système de communication littéraire global. Au premier rang, sur le banc des accusés, les « petites revues » qui sont le support périodique du tapage poseur des *Portraits du prochain siècle* :

544

on nous représentait ces revues comme des antres de la discorde. À en croire des personnes mal informées – ou mal intentionnées –, la guerre sévissait du *Mercur de France* aux *Entretiens politiques et littéraires*, de *L'Ermitage* à *La Plume*, de *L'Art social* à *La Revue blanche*. [...] C'est justement le personnel de ces jeunes revues qui, dans les *Portraits du prochain siècle*, défile en si bel ordre. [...] Le moyen de reprocher aux mêmes hommes de s'entre-dévorer à la fois et de s'entre-flagorner⁹ ?

Si, de fait, les portraits insérés dans les revues symbolistes¹⁰ peuvent être qualifiés pertinemment d'entreprises hermétiques et stéréotypées dissolvant,

5 *Portraits du prochain siècle*. I. *Poètes et prosateurs*, Paris, Edmond Girard, 1894.

6 René Doumic, *Les Jeunes. Études et portraits*, Paris, Perrin, 1896, p. 265 ; Adolphe Brisson, *La Comédie littéraire. Notes et impressions de littérature*, Paris, A. Colin, 1895, p. 361-368.

7 « Les littérateurs du prochain siècle ont tenu à nous donner sur leur personne physique les détails les plus circonstanciés et parfois les plus intimes. J'avouerais, s'il le faut, qu'il y a là quelque snobisme, analogue à celui des "célébrités" qui prennent plaisir à contempler leur photographie dans les vitrines » (René Doumic, *Les Jeunes*, *op. cit.*, p. 276).

8 « Notons plutôt un trait qui leur est commun [...] : ils sont tous un peu hautains. [...] Ils sont d'un abord affable et qui condescend. Mais ils se sentent un peu en dehors du reste des hommes, étant fort au-dessus. Cette impression d'isolement ne va pas sans tristesse. [...] On ne connaît pas de solitaires gais » (*ibid.*, p. 279-280).

9 *Ibid.*, p. 274.

10 Nous nous en tiendrons ici, malgré les limites méthodologiques que ce choix pose, aux textes sans commenter les images qui accompagnent les portraits en phrases, ni le vaste réservoir de dessins et photographies qui occupe les pages des revues.

en contradiction avec les principes individualistes affichés, les écrivains dans des mythes médiatiques fort usés à la fin du siècle, comment comprendre ce phénomène et, si nécessaire, le qualifier autrement que ne le fait René Doumic? Posée ainsi, la question du portrait littéraire dans les revues fin-de-siècle, du *Décadent* au *Mercur de France*, en passant par *La Vogue*, *La Revue blanche*, *La Plume* ou *L'Ermitage*, nous mène au cœur de la culture médiatique singulière qui s'élabore au moment symboliste, dans la continuité des codes institués dans la petite presse au XIX^e siècle et en vue de l'invention de nouvelles formes d'articulation de la vie et de l'art.

PETITS PORTRAITS ET HERMÉTISME

Le petit portrait, signalé par des titres métaphoriques la rapidité et la légèreté du trait, traverse la période avec constance. Marqués par une ironie plus ou moins à l'avantage de l'écrivain portraituré, ces textes entretiennent une relation assez distante aux œuvres. Les « Croquis littéraires » que F.-A. Cazals rédige pour *Le Décadent* au cours de l'année 1886 sont exemplaires de cette manière. Le protocole descriptif se concentre sur l'évocation physique à laquelle se lient des renvois à l'œuvre et aux traits de caractère du camarade que les habitués des cercles artistes reconnaissent instantanément. Pris sur le vif, les écrivains évoluent dans un cadre parisien partagé. Les conclusions signalent régulièrement les œuvres parues ou à paraître, sacrifiant rapidement à la nécessité promotionnelle. Ces extraits recoupsés des croquis de Paul Adam et de Jean Moréas résument l'ensemble des caractéristiques ciblées :

[Paul Adam]

Un carcan, blanc comme le cou d'un cygne, l'enserme. Se haussent les épaules, sur un buste court mais proportionné ; se renverse la tête ; et sur l'occiput, un chapeau aux majuscules bords s'étage.

Il marche.

Et les menaçantes pointes des revers de sa redingote longue comme une longue nuit, avec, pour étoiles, d'immenses boutons de nacre qui scintillent ; un pantalon à larges bandes, très étroit et très long, tombant en un fantasque pli sur des souliers vernis, font rêver Léo d'Orfer.

[...]

(Jumellement se perçoivent chez lui, l'esthétique du vêtement, l'esthétique de la phrase).

[...]

Ce Décadent de vingt-trois ans – brun comme un éphèbe – a eu l'honneur d'être condamné, en un solennel huis-clos, à quinze jours de prison, à mille francs d'amende et aux frais pour outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs.

Chair Molle est son premier pas : seul, celui-là coûte !

[...] Et *Soi* et *Le Thé chez Miranda* paraissent ce mois¹¹.

[Jean Moréas]

Du bleu dans le noir des cheveux et de la barbe ; et dans le noir des moustaches, du bleu aussi.

Au-delà du monocle encerclé d'ébène, se rose la paupière et se bleuit l'orbite.

Et le feu du cigare se répète et luit dans le noir – corbeau des prunelles.

Dans les brasseries du Quartier, ce nocturne fait de comparatives études sur « La Taverne à travers les âges. »

Et sur le boulevard, à l'heure du Crime, il donne aux petites bouquetières de paternels conseils.

[...]

De lui, nous aurons très prochainement¹² [etc.]

Les « Silhouettes décadentes » qu'Anatole Baju signe « Pierre Vareilles » redoublent les « Croquis » de Cazals dans la même période au *Décadent*. Ces textes multiplient les *private jokes* quant aux mœurs nocturnes des uns et des autres, ainsi de Paterné Berrichon dont « l'ivrognerie », cause de « ses bizarreries si scandaleuses », lui vaut d'être « dans certains clans surnommé le *Berrichon électrique* »¹³. Syntaxe heurtée, néologismes farfelus, le jeu est permanent avec les procédés stylistiques de l'école défendue par la revue, sans qu'on sache bien la part de moquerie, comme en témoigne l'énigmatique description du dandy androgyne Maurice Du Plessys :

La mollice et la velouteur du derme immaculé blanc ; de ci, de là, des roseurs purpurines noyées dans l'albe des joues ; la châtaine chevelure dentelée sur le front lui donnent cet air de beauté attribuée aux éphèbes antiques¹⁴.

Les modèles n'en sont pas moins choisis pour leur caractère exemplaire, à l'image de Paterné Berrichon, « un des types les plus parfaits du décadent » malgré une

11 A. des CADenZALS [F.-A. Cazals], « Croquis littéraires – Paul Adam », *Le Décadent littéraire et artistique*, n° 5, 9 mai 1886, p. 2.

12 A. des CADenZALS [F.-A. Cazals], « Croquis littéraires – Jean Moréas », *Le Décadent littéraire et artistique*, n° 15, 17 juillet 1886, p. 2.

13 Pierre Vareilles [Anatole Baju], « Silhouettes décadentes – Paterné Berrichon », *Le Décadent littéraire et artistique*, n° 16, 24 juillet 1886, p. 2.

14 Pierre Vareilles [Anatole Baju], « Silhouettes décadentes – Maurice Du Plessys », *Le Décadent littéraire*, 2^e série, n° 23, 11 septembre 1886, n.p.

peau « moins fine et lubrifiée que celle de la plupart des Décadents »¹⁵. Le travail manifestaire se déploie ainsi avec autant de détermination et d'entêtement dans la solidification des clichés que de distance ironique.

Ces codes sont repris, dans les années 1890, à *L'Ermitage* ou à *La Plume*. Continuant l'ancienne passion autoscopique de la petite presse mise en avant par Jean-Didier Wagneur¹⁶, les revuistes de l'art pur se donnent à voir et se regardent vivant ensemble sur la scène médiatique. Dans la rubrique du « Musée de *L'Ermitage* », Fra Eremitano sténographie l'identité des poètes-lutteurs amis de la revue (apparence physique, caractéristiques morales et poétiques, « armes » et « devise »). Dans une veine comparable, Léon Deschamps fait figurer une série de « Petits portraits » dans *La Plume* en 1891-1892. En un même mouvement, les petits portraits familiarisent le poète et l'abstraient des quotidiens en un espace de rêve et d'art. Adolphe Retté reçoit, par exemple, une cascade de caractérisations mêlant rire et pénétration critique, information vague et commentaire allusif des recueils publiés. Les codes descriptifs repérables au *Décadent* sont très exactement repris, voire radicalisés en une juxtaposition de notations elliptiques :

ADOLPHE RETTÉ – Un bloc macferlanique d'où émerge un chef d'émerillon qu'un bord-plat nimbe. Des yeux fixes dilatés sous les lorgnons et des cheveux hérissés comme par d'invisibles visions de spectres. [...]

Virtuose polymorphe, joue d'échevelées czardas sur le clavier social, tour à tour boyard, tchinovnick ou moujick. S'est même fait cicerone de paradis artificiels. A souvent effaré les bourgeois nocturnes par d'étranges divagations de Montmartre à l'Observatoire sous l'œil paternel des sergots.

Un des vétérans de la jeune littérature ; a collaboré à presque toutes les jeunes revues parues depuis dix ans. Symboliste, wagnérien, et chromoluminariste, a toujours parrainé en France les influences d'outre-Rhin et d'outre-Manche.

Vient d'être infidèle à la Muse, mais a juré de réparer en donnant un pendant à *Cloches en la nuit*. [...]

Costume rêvé. Celui du Pauvre de *Thulé des Brumes*, la cape bleue et or, le pourpoint fourré de menu vair, la longue rapière et le riche feutre à la longue plume de paon¹⁷.

15 Pierre Vareilles [Anatole Baju], « Silhouettes décadentes – Paternie Berrichon », art. cit., p. 2.

16 Voir Jean-Didier Wagneur, « Le journalisme au microscope. Digressions bibliographiques », *Études françaises*, vol. XLIV, n° 3, « Microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal entre médiations et fiction », dir. Marie-Ève Thérenty et Guillaume Pinson, 2008, p. 23-44.

17 Fra Eremitano, « Musée de *L'Ermitage* – Adolphe Retté », *L'Ermitage*, vol. IV, n° 3, mars 1892, p. 185.

On prendrait, tout bien considéré, autant de temps à paraphraser, pour l'expliciter, ce petit portrait que pour rendre lumineuse la « Prose [pour des Esseintes] ». Ou peut-être se contenterait-on, comme Jules Lemaitre devant les poèmes de Paul Verlaine, de déclarer notre incompréhension. Seuls ceux qui connaissent bien Adolphe Retté, comme écrivain, comme critique, comme anarchiste, comme camarade fantasque et un peu brutal, peuvent-ils saisir pleinement de quoi il retourne ?

548

Que nous apprennent donc ces textes ? quel plaisir donnent-ils à celui qui les écrit et à celui qui les lit ? En somme : à quoi servent-ils ? Le contenu informatif est très pauvre, il s'agit même au contraire de mettre en mots des choses déjà connues (par ceux qui ont lu les œuvres ou qui connaissent l'apparence physique et les mœurs de l'écrivain portraituré) de façon à la fois amusante et suggestive. Pour le familier des sociabilités artistiques, tout cela relève du plaisir de l'autoscopie. Mais pour les contemporains hors des cercles et réseaux (pour nous, même), quel intérêt ? et quels effets produits ? En réalité, à peu près tout ce qu'écrit Fra Eremitano est décodable pour un familier de la revue (ou plutôt des revues conçues comme ensemble solidaire, voire des revues et de la presse en général) dans la mesure où tout ce qui est dit là est allusion intertextuelle plus que renvoi à des référents réels. Dit autrement, il s'agit de varier sur des informations ou des stéréotypes déjà véhiculés en amont.

Reste l'effet produit, fondamental, d'une complicité exhibée à laquelle le lecteur participe au second degré s'il n'est pas membre de la communauté décrite. Très comparable au protocole d'écriture de la poésie obscure qui marque les poétiques symbolistes et décadentes, la pratique du portrait dévoile combien communication littéraire et communication médiatique sont conçues comme quête de sympathie à la surface encodée du texte, et bien souvent sur l'horizon d'un rire complice. L'effet est à la fois déconcertant, excluant et de suprême connivence. Le pacte de lecture qui informe les textes est fondé sur le présupposé d'une consommation partagée des mêmes œuvres, le partage d'un même savoir quant aux valeurs alternatives de l'histoire de l'art et de la littérature : dit plus simplement, le rédacteur postule une culture médiatique commune qui fait le ciment de la communication littéraire et critique.

CLICHÉS

Au cours la même année 1886, Léo d'Orfer donne à *La Vogue* une série de « Médailles ». Paul Bourget, Paul Verlaine, Vincent d'Indy ou Jean Moréas sont portraiturés au moyen d'un dispositif plus solennel. Sur la page de gauche,

une image du visage de l'écrivain¹⁸, à droite un encadré contenant le texte élégamment mis en page. Le contenu est moins rieur, non moins fondé sur l'évocation de la personne connue. Le propos sur Bourget s'efforce ainsi de mettre en avant le jeune maître abordé hors des cercles brillants dont il se fait le romancier, dans sa « retraite de la rue Monsieur [où] vient mourir le flux de la mondanité banale » : « Les familiers y sont choisis et les coutumes exquises »¹⁹. L'allure de Jean Moréas et son goût de la déclamation publique permettent de lier le corps, la vie sociale et l'œuvre du poète :

Des moustaches en fer d'hast, une barbe de jaïet en dure pointe.
Ses vers – où des contes d'amours vécus alternent avec des mythes drapés
dans des brocarts surannés et de symboliques simarres, – il se plaît à les dire
d'une voix d'antique airain²⁰.

Pour l'œuvre, nous devons nous contenter des titres (« Le poète des *Syrtes* et des *Cantilènes* ») ou de vagues mentions techniques qui occupent pourtant la moitié du portrait :

Jean Moréas se sert habilement du vers de treize pieds, amplifie l'hennéasyllabe²¹, rompt l'alexandrin jusques aux flexuosités les plus ténues. La polychromie, toute ésotérique de son œuvre, rappelle les fonds mystérieux des primitives fresques.

Pour le style : une phrase dont l'ellipticité se renfle par moments de quelque spécieux et opiniâtre pléonasme ; une musique tantôt rauque, tantôt défaillante, obtenue par l'emploi savant des voyelles A, E, U et des consonnes L, R, H aspirée²².

Là encore, la portée de l'ironie est difficile à démêler : à la parodie des discussions prosodiques dans lesquelles se complaisent les symbolistes se mêle la complicité artiste. Peindre Moréas, dès 1886, consiste en une variation sur un ensemble de stéréotypes médiatiques qui forment la surface publique de la figure de l'auteur, à savoir une moustache, une fréquentation ostentatoire des cafés en poète remarqué de la grande presse, une relation technicienne et archaïsante à la pratique poétique. Dans la seconde de ses « Notices littéraires » au *Mercur de France*, Ernest Raynaud, dès les premières lignes, reprend ainsi les grands traits fixés, entre autres, par Léo d'Orfer :

18 Dessins *Paul Bourget* par Firmin Bouisset ; *Jean Moréas* par David Estoppey ; *Paul Verlaine* et *Vincent d'Indy* par Léon Lefebvre.

19 Léo d'Orfer, « Médailles – Paul Bourget », *La Vogue*, vol. I, n° 2, 11 avril 1886, p. 22.

20 Léo d'Orfer, « Médailles – Jean Moréas », *La Vogue*, vol. I, n° 5, 13 mai 1886, p. 169.

21 Littéralement « le vers de neuf syllabes », d'après le grec.

22 *Ibid.*

Tous les lundis soirs, au Café Voltaire, se tiennent les assises du symbolisme. Durant qu'en face, au théâtre subventionné de l'Odéon, des adaptations ridicules achèvent de déconsidérer l'art officiel, quelques esthètes – non des moindres – complotent, dans l'azur des cigarettes, des rénovations prosodiques. On y rencontre Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Dauphin Meunier, Albert Saint Paul, Maurice Du Plessys, Henri Cholin, Achille Delaroché, d'autres encore dont le catalogue Vanier enregistre les noms. Près de Charles Morice, à l'ovale penché de Véronèse, c'est Moréas qui préside, incontesté. Il s'est imposé non seulement par l'éclat de son génie, mais encore par la vertu de sa plastique. L'homme est loin d'être banal. Son profil où brûle éternellement la flamme d'un monocle, sabré d'une moustache hautaine, détient, sous les ondes bleues de sa chevelure abondante, une assurance royale. Il respire à la fois le mousquetaire et le tzigane. Il a des gestes brusques de corsaires *[sic]* byronien et une voix dont l'airain martèle héroïquement les vers. Les papotages et les caquetages brusquement cessent, quand – toutes les trompettes de sa voix donnant – il tonitrué :

*Je suis le guerrier qui taille
À grands coups d'épée dans la bataille*²³

Là encore, le portraitiste envisage son sujet à partir d'un ancrage dans l'espace social où il est en représentation. S'il s'agit certes d'aller à l'œuvre qui fait de Moréas le meilleur représentant du symbolisme, Raynaud s'occupe avant tout de l'homme en tant que camarade peu banal. Tout bien considéré, ce dessin est fort vague, Raynaud ne tâche pas même d'entrer dans quelque narration que ce soit : il cartographie un état symbolique du champ littéraire, partagé entre l'Odéon et le café Voltaire, inventorie des noms propres et recoud, à sa manière, les lieux communs qu'on a pu trouver chez Cazals ou Léo d'Orfer : moustache, monocle, bleu de la chevelure, voix autoritaire déclamant des vers, posture royale superbe et un peu ridicule.

Trois portraits de Laurent Tailhade, publiés par *La Plume* et le *Mercur de France* en 1891-1892, mettent en œuvre un fonctionnement similaire. En janvier 1891, Ernest Raynaud commence ainsi son étude :

L'homme connu, c'est quelque étrange et prestigieux qualificatif, tel que satrape, archimandrite ou prince du Saint-Empire, que l'on rêverait d'accoler à son nom. [...] Je ne sais pas d'artiste plus soucieux de sa personne, qu'il compose et raffine à la façon d'un poème. [...] Il se vêt d'habits singuliers. On le vit, à Toulouse, porter la bure en signe de deuil. [...] Naguère encore, affublé d'une

23 Ernest Raynaud, « Notices littéraires – Jean Moréas », *Mercur de France*, vol. II, n° 15, mars 1891, p. 139.

cape, ne suggérerait-il pas, dans les ruelles torves du quartier Notre-Dame et du Marais, une vision de Salamanque!

Ses gestes, son langage ne sont pas moins apprêtés que ses vêtements. Servi autant par les richesses d'un esprit abondant que par les ressources d'une érudition profonde, c'est un causeur émérite²⁴.

Même protocole : l'apparence physique (réelle et rêvée), la localisation, la voix, le tout dans un lien permanent entre être social et être artiste. L'insérant dans une étude, Raynaud reprend le fonctionnement du petit portrait mais tend à le déposséder des hermétismes comiques et poétiques qui en faisaient le sel et la singularité. L'ancrage dans la relation interpersonnelle (« l'homme connu », « je ne sais pas d'artiste plus soucieux de sa personne ») demeure fondateur et le propos ne varie pas vraiment, instaurant la réciprocité entre l'homme et l'œuvre : Tailhade paraît bien soigné « à la façon d'un poème », de même que chez Paul Adam, « jumellement se perçoivent [...] l'esthétique du vêtement, l'esthétique de la phrase »²⁵. Traduction convenue du dandysme en vogue dans les cercles artistes, et dont Tailhade est un digne représentant ? Pas exactement. Le « petit portrait » que consacre Léon Deschamps à Tailhade en juillet de la même année s'occupe d'ailleurs peu de dandysme. Il reprend les caractérisations de Raynaud pour mettre en avant la qualité de batailleur :

Le plus Parisien des poètes, le plus gentilhomme des Parisiens, le plus homme des gentilshommes, et le moins vaniteux de tous ceux qui ont des titres de gloire. A beaucoup d'ennemis et autant d'amis, tous triés sur le volet. Un ancien jardinier de rêves liliaux qui serait devenu chasseur d'aigles, et, entre temps, écrirait en violet sur vélin rose des songes bleus parfumés à l'encens gris, ou bien pour se délasser ironiserait en strophes, si pleines de vitriol qu'elles en sont vertes, des chansons qui, au mufle, font voir rouge.

Lyre sans tirelire, mais toute la lyre. Railleur sans peur et beau chanteur. Tour à tour gent troubadour mourant d'amour ou chevalier altier, casqué d'airain, flanquant des tripotées aux Sarrazins, – pour finir prince de l'Église²⁶.

En janvier 1892, Pierre Quillard propose, dans le *Mercur de France*, sa version du portrait de Tailhade. L'intérêt, sur lequel il insiste immédiatement, est qu'il ne connaît pas son sujet personnellement, à la différence de Deschamps et de Raynaud :

24 Ernest Raynaud, « Notices littéraires – Laurent Tailhade », *Mercur de France*, vol. II, n° 13, janvier 1891, p. 20.

25 A. des CAdenZALS [F.-A. Cazals], « Croquis littéraires – Paul Adam », art. cit., p. 2.

26 Léon Deschamps, « Petits portraits – Laurent Tailhade », *La Plume*, vol. III, n° 54, 15 juillet 1891, p. 237.

Grâce à une fortune que je regrettais jusqu' alors et qui me semble aujourd'hui évidemment providentielle, je ne connais M. Laurent Tailhade que par ses livres et je n'eus jamais l'heur d'ouïr, autrement que colligées par M. Jules Huret, ses âpres et sardoniques conversations. Il m'advint bien de l'entrevoir d'assez loin, quelques jours avant un banquet désormais historique [...]. Malgré la correction parfaitement moderne de son costume, M. Laurent Tailhade m'apparut ainsi qu'un chevalier de Malte, et, selon les jeux divers de la lumière et de l'ombre, je le vis tour à tour sous la robe et le manteau noir ou dans la cotte d'armes rouge étoilée sur le côté gauche de la croix blanche à huit pointes : c'était le seul appareil qui convînt nécessairement à sa physionomie sacerdotale et militaire, où la lèvre par instants crispée décelait plus d'amertume et de désillusions que de mansuétude et de charité²⁷.

552

Le costume a beau être moderne, l'effet produit sur l'observateur reste le même : ce qui relevait de l'anecdote réelle (les costumes fantasques de Tailhade) apparaît surnaturellement au critique par le jeu de la lumière... Magiquement s'impose, au premier regard, l'étendue suggestive de l'homme où se dépose toute son œuvre. À moins, évidemment, ainsi que le confesse à demi-mot Quillard, que ce regard puis sa transposition en portrait ne soient profondément déterminés par la lecture de la presse, petite et grande. Car il s'agit bien de la fonction première du portrait critique, en contradiction apparente avec les objectifs qu'il se fixe : non singulariser (par le regard original porté sur une physionomie irréductible) mais répéter ce qui a déjà été dit d'un individu, abstrait dans une projection fictionnelle (ici le chevalier) qui permet d'articuler, dans le discours critique, les plans de l'art et de la vie. Le discours opère alors la fusion de l'homme et de son œuvre par le truchement de la métaphorisation de la vie littéraire comme bataille, signifiant que le plan de la création et celui de la vie ne sont pas séparables, encore moins opposables.

CHEVALIERS PARTOUT

Tailhade est un chevalier de Malte pour Pierre Quillard, pour Ernest Raynaud, Moréas est mousquetaire, tzigane, corsaire et roi à la fois. Il est vrai que le caractère autoritaire de Moréas et ses manières brutales, la veine satirique de l'œuvre de Tailhade peuvent expliquer un tel figement de leur physionomie dans les portraits. Pourtant, l'image du poète-chevalier est le lieu commun le mieux

27 Pierre Quillard, « Laurent Tailhade », *Mercure de France*, vol. IV, n° 25, janvier 1892, p. 65.

partagé des portraits d'écrivains dans les « petites revues »²⁸. En témoigne son usage à propos du doux Stuart Merrill. Sous la plume de Fra Eremitano, Merrill, « grand jeune homme, beau comme un joueur de cricket » ayant, « sur le front un casque de cheveux épousant les tempes et descendant très bas sur la nuque comme un heaume normand », devient peu à peu le « chevalier » dont le rêve poétique « vole droit aux légendes héroïques » des *Fastes* et des *Gammes* :

C'est en paladin insoucieux de la réalité qu'il traverse la vie, estimé de tous et de toutes, plus encore aimé. Sous le haubert à triple maille de la jeunesse, de la beauté et de la poésie, il peut concentrer son âme pour l'effort et chevaucher sans trêve vers l'idéal²⁹.

Adolphe Retté, à *La Plume*, ne portrait pas le jeune poète autrement :

Casqué d'argent, drapé de pourpre violette où luisent des gemmes inconnues, il surgit, sous le mystère sacré de la lune, le beau chevalier aux yeux de diamant noir, purs comme des lacs, au rire adorablement enfantin – Siegfried fait pour des amours de Walkyrie, Parsifal dans le jardin des Filles-Fleurs : Stuart Merrill.

Quand il quitte, en conclusion de son article, ce ton d'évocation poétique de la fiction lyrique nommée « Stuart Merrill », pour un propos plus actualiste et prosaïque sur la réalité sociale, Retté précise :

Un mot sur l'homme. Au rebours de la plupart des écrivains contemporains qui, dans leurs rapports avec leurs confrères, ont tout juste l'affabilité de la hyène et la franchise de... qui vous voudrez (voir l'enquête Huret, *passim*), M. Stuart Merrill est d'une charmante bonté. Il a la mansuétude divine. Parsifal dans la vie – oui ! Siegfried et Chevalier au cygne, dans son œuvre.³⁰

Ce dernier paragraphe explicite le premier : distinguant le Merrill-Parsifal de la vie et le Merrill-Siegfried des œuvres, Retté nous indique que son ouverture suggestive, qui mêlait les deux références mythologiques, équivaut à la synthèse portée par le nom d'auteur auquel il s'agit d'aboutir spectaculairement. La critique, par le portrait, n'a pas vocation à séparer l'homme et l'œuvre ni à saisir l'un par l'autre, mais à mettre en mots la fiction générale du poète que construisent ensemble la vie sociale, l'apparence physique et les vers. Le nom propre qui fait le titre du portrait recouvre une même réalité ou une même

²⁸ Sur l'importance des chevaliers dans une autre revue, *Le Saint-Graal*, voir la contribution de Jean-Louis Meunier, ici même, p. 347-362.

²⁹ Fra Eremitano, « Musée de L'Ermitage – Stuart Merrill », *L'Ermitage*, vol. IV, n° 1, janvier 1892, p. 59.

³⁰ Adolphe Retté, « Stuart Merrill », *La Plume*, vol. III, n° 60, 15 octobre 1891, p. 347-348.

fiction chevaleresque et poétique, partition indécidable dans la mesure où, précisément, la critique a fonction de brouiller la frontière.

554 Il importe toutefois de ne pas réduire cette idée à une opération esthétique artificielle ou théorique. Dans tous ces portraits, l'ancrage dans la plus immédiate actualité (actualité éditoriale, évidemment, mais encore journalistique et polémique) est systématiquement mis en avant ou allusivement désigné comme biais de compréhension des propos. En contradiction avec l'idée d'Henri de Régnier selon laquelle « [l]e vrai portrait d'un écrivain est dans ses écrits³¹ », notre parcours tend à démontrer que le vrai portrait est dans la capacité du portraitiste à confondre les plans de l'art et de la vie, donnant ainsi une forme concrète et pleine à l'impératif traversant l'imaginaire symboliste (et romantique) de la fusion du réel et de l'idéal, réel des sociabilités littéraires et idéal poétique des chevaleries éthérées. Car qui n'est pas, au fond, chevalier, parmi le personnel symboliste? Réciproquement, quel recueil symboliste ne met pas en scène un chevalier? À en croire Lucien Muhlfeld, c'est précisément le recours systématique au paladin qui sanctionne, dès 1895, la dégradation du mouvement en rhétorique aussi vide que celle du Parnasse vieillissant. Dans « Le petit symbolard », le critique de *La Revue blanche* imagine le dernier jouet à la mode à l'image d'un recueil symboliste : une large boîte « mystérieusement close » dans laquelle deux personnages, un « Chevalier tout habillé, ganté, casqué » et une « Dame, héraldique, hiératique », accomplissent quatre pantomimes actionnées par des boutons latéraux. Les mouvements sont invariablement les mêmes à l'image des structures des recueils de poésie :

Premier bouton, première position.

La dame ne bouge pas. Le chevalier s'avance jusqu'à l'orée de la forêt, s'arrête, baisse la tête, se retourne et revient lentement, lentement.

(Les personnes suggestibles songeront : Rêves, longs espoirs, vastes pensées, désenchantement précoce, du regret, de la fatigue, de l'amer.)

Deuxième position.

Le chevalier pénètre dans le bois. Il se cogne aux arbres, se meurtrit, tombe. Il se relève et revient chancelant à son point de départ.

(Le poème de l'Effort.) [...]

*

Nul doute que ce joujou rigolo, suggestif et pas cher fasse fureur bientôt³².

31 Henri de Régnier, « Francis Vielé-Griffin », dans *Portraits du prochain siècle*, op. cit., p. 2.

32 Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature – Le petit symbolard », *La Revue blanche*, vol. IX, n° 53, 15 août 1895, p. 181-182.

Tout familier des « petites revues » ne peut qu'être frappé de la parenté avec les portraits et comptes rendus des œuvres : le jeu de Muhlfeld parodie autant les œuvres que leurs commentaires. Ce n'est pas seulement la poésie symboliste qui figure comme une vaste répétition de mêmes pérégrinations chevaleresques, mais, conjointement, puisque la critique s'entend comme application de la vie rêvée dans la poésie dans l'ordre de la vie littéraire, le commentaire qui fonctionne comme un immense écho de paroles identiques. Le chevalier n'est qu'une fiction possible parmi d'autres, on pensera volontiers à celle du « solitaire », à laquelle s'attaquent René Doumic à propos des *Portraits du prochain siècle* ou encore Zola à la mort de Verlaine³³. Cette dissolution de l'individu dans un type est évidemment très représentée par les chefs-d'œuvre critiques des maîtres (*Les Poètes maudits* de Verlaine, « Médaillons et portraits en pied » de Mallarmé). Elle évoque aussi la tradition médiatique des physiologies : les métaportraits du décadent ou du symboliste, hostiles, fumistes ou sérieux, relèvent bien de cette ambition de fixer, par le portrait, un type littéraire et social.

En réalité, on aura pu voir que le portrait se structure autour de deux mouvements complémentaires et indissociables : célébrer le sujet comme type absolu et le peindre dans une quotidienneté dont on est le témoin. Au sein de la nécessaire adaptation des revues à l'exigence médiatique du cliché, se joue aussi sa mise en cause comme ossification stéréotypée. Il s'agit bien d'une part de transformer le cliché en mythe collectif (la parole reproduite, l'histoire qu'on se raconte sont transformées en mythes en tant que liées à une communauté qui partage le récit), d'autre part de mettre en cause le travail de dépossession de l'individu par le témoignage (relier à une communauté restreinte permet de témoigner de la quotidienneté et de réinjecter de la singularisation, non par l'art, mais par l'anecdote partagée, l'intimité). Ainsi, le portrait se joue (par la mise en série, évidemment, non isolément) dans la dialectique entre admiration, sinon dévotion-fanatisme quand elle touche les maîtres, et camaraderie, amitié, témoignage. Dans les deux cas, c'est le lien que la revue instaure (par nature) entre les discours et la collectivité dont elle est la projection et le produit qui permet l'opération.

En dernier recours résulte ce qui a perduré et demeure du symbolisme, grâce à l'action collective, médiatique et périodique des jeunes : des maîtres, leurs œuvres et un lien de sympathie (définissant en même temps la relation aux hommes et à leurs livres hermétiques), mué en postérité critique durable. C'est ainsi, pour

33 Dans un article intitulé « Le solitaire », publié dans *Le Figaro* du 18 janvier 1896, Zola réagit, après la mort de Verlaine, aux discours mythifiants de la petite presse symboliste. Au sujet de cette réaction, voir notre article « Zola et les jeunes, la haine en partage ? », *Cahiers naturalistes*, n° 87, septembre 2013, p. 191-207.

ne considérer que les plus hautes valeurs créées par la génération symboliste, que Mallarmé est le pur poète qui ne prend sens qu'à côté de sa cheminée de la rue de Rome ; Verlaine, le pur poète incompréhensible indépendamment de ses excès anecdotiques et sa misère personnelle ; Villiers, le pur poète indissociable de ses conversations étonnantes, ses survenues impressionnantes et sa manie de chanter ou de jouer du piano.

556 Au fond, tout cela relève du fonctionnement institué par la petite presse littéraire depuis le Second Empire : autoscopie, connivence marginale et allusion comique. Simplement, la liberté réelle, la jeunesse, la légitimité progressive du système d'avant-garde, l'articulation de ces pratiques médiatiques avec un imaginaire cohérent de la communication littéraire, donnent un poids et un impact nouveaux à des pratiques tenues encore pour relativement illégitimes. Le portrait joue, au même titre que l'ensemble des discours critiques – comptes rendus, anecdotes et souvenirs – un rôle central, du fait de sa connexion profonde aux réalités sociales et interpersonnelles. Dans l'écriture et la lecture du portrait se rejoue le cœur de l'expérience symboliste : la connivence amicale et sympathique, émanant d'une passion collective d'une intensité inédite et de solidarités réelles entre jeunes, qui peut, par le jeu supérieur de l'hermétisme textuel, contaminer les contemporains volontaires et réécrire durablement l'histoire littéraire³⁴. La façon dont la postérité de Mallarmé, de Verlaine ou de Villiers, et même, d'une certaine manière, celle des auteurs de second rang comme Moréas, Tailhade, Merrill, Retté ou Vielé-Griffin, s'est construite comme sympathie littéraire durable – et consommation passionnée de liens critiques plus que de poèmes – en témoigne assurément.

BIBLIOGRAPHIE

DOUMIC René, *Les Jeunes. Études et portraits*, Paris, Perrin, 1896.

DUFOUR Hélène, *Portraits en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997.

GOURMONT Remy de, *Le Livre des masques* [1896 et 1898], éd. Daniel Grojnowski, Houilles, Éditions Manucius, coll. « Littéra », 2007.

LAZARE Bernard, *Figures contemporaines. Ceux d'aujourd'hui, ceux de demain*, éd. Hélène Millot, Grenoble, ELLUG, 2002.

Portraits du prochain siècle. I. *Poètes et prosateurs*, Paris, Edmond Girard, 1894.

34 Sur la postérité singulière du symbolisme comme lien fondé sur la sympathie et sur la consommation de relations critiques inventées par les petites revues, voir notre article « Problématiques et perspectives. La fabrique médiatique de l'histoire littéraire », *Médias 19*, « L'atelier médiatique de l'histoire littéraire », dir. Corinne Saminadayar-Perrin, 2014, <http://www.medias19.org/index.php?id=16001>.

- VÉRILHAC Yoan, « Zola et les jeunes, la haine en partage? », *Cahiers naturalistes*, n° 87, septembre 2013, p. 191-207.
- , « Problématiques et perspectives. La fabrique médiatique de l'histoire littéraire », *Médias 19*, « L'atelier médiatique de l'histoire littéraire », dir. Corinne Saminadayar-Perrin, 2014, <http://www.medias19.org/index.php?id=16001>.
- VERLAINE Paul, « Les Poètes maudits » [1884 et 1888], dans *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 633-691.
- WAGNEUR Jean-Didier, « Le journalisme au microscope. Digressions bibliographiques », *Études françaises*, vol. XLIV, n° 3, « Microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal entre médiations et fiction », dir. Marie-Ève Thériault et Guillaume Pinson, 2008, p. 23-44.

EXPOSER UN RÉSEAU :
LE CAS DES *ESSAIS D'ART LIBRE* (1892-1894)
ET DES *PORTRAITS DU PROCHAIN SIÈCLE*

Pierre Pinchon

Présentés par leur rédacteur en chef, Paul-Napoléon Roinard, comme une revue de « combat littéraire et social¹ », attentive à toutes les nouvelles formes adoptées par le symbolisme, les *Essais d'art libre* appartiennent à cette deuxième catégorie de périodiques – dite des « petites revues » – qui s'est développée dans le sillage des grands et pérennes mensuels du « moment » symboliste. Avec *L'Art et l'Idée* (1892), *Le Saint-Graal* (1892-1899)², *L'Idée libre* (1892-1895) ou encore *L'Art littéraire* (1892-1894), les *Essais d'art libre* ont en commun une même année de naissance ainsi qu'une existence très brève, de janvier 1892 à octobre 1894, soit trente-trois numéros de quarante-huit pages. Si éphémère soit-elle, cette revue mensuelle fut l'occasion pour ses organisateurs de mettre en œuvre un support souple afin de promouvoir efficacement la scène contemporaine ainsi que le réseau fédéré autour de la rédaction. Orientés vers les théories sociales et anarchistes, les *Essais d'art libre* entendaient non seulement soutenir l'individualisme en art mais aussi regrouper les initiatives les plus éparées autour de projets collectifs luttant pour le progrès de l'art et de la littérature. Cet état d'esprit a d'ailleurs prélué à la plus célèbre initiative de cette revue : l'exposition des Portraits du prochain siècle, organisée à la galerie Le Barc de Boutteville d'août à octobre 1893, et aussitôt complétée l'année suivante par le recueil littéraire éponyme. Jusqu'ici étudiées séparément³, ces deux manifestations sont pourtant indissociables de la revue qui les a organisées

- 1 Paul-Napoléon Roinard, dans *Les Revues d'avant-garde (1870-1914). Enquête de Maurice Caillard et Charles Forot*, Paris, Ent'revues, 1990, reproduction en fac-similé de la revue *Belles-Lettres*, n° 62-66, décembre 1924, p. 183.
- 2 Sur cette revue et ses connexions, voir la contribution de Jean-Louis Meunier, ici même, p. 347-362.
- 3 Voir Hélène Dufour, « *Portraits du prochain siècle* : un recueil de portraits littéraires en 1894 », dans *La Vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, dir. André Guyaux et Sophie Marchal, Paris, PUPS, 2003, p. 181-204, et Anne-Marie Bouchard, « L'art polémique du Panthéon : le cas de l'exposition des Portraits du prochain siècle (1893) », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. VIII, n° 1, décembre 2008, <http://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47761>.

tant elles constituent une mise en espace du périodique dans le champ artistique et littéraire du symbolisme.

« VERS LE MIEUX », UNE DEVISE POUR UNE REVUE ANARCHISTE

Les *Essais d'art libre* constituent le premier projet éditorial d'Edmond Girard, un poète publiant sous le pseudonyme d'Edmond Coutances et qui avait la particularité de posséder une imprimerie, ouverte de 1890 à 1925 et spécialisée dans les petites éditions d'amateurs⁴. Travaillant avec sa femme Antonine, Girard a parallèlement développé, entre 1900 et 1912, sa propre maison d'édition, La Maison des Poètes. Pour son coup d'essai dans l'espace des revues⁵, Girard s'était entouré de Remy de Gourmont, de Paul-Napoléon Roinard et de Charles-Henry Hirsch. Sous l'impulsion de Roinard, qui s'affirme rapidement comme le principal rédacteur en chef, les *Essais d'art libre* ont accueilli les meilleurs représentants de la seconde génération du symbolisme.

560

Dans le seul domaine de la critique d'art, s'y retrouvent : l'important et encore trop méconnu Julien Leclercq, qui soutient Paul Gauguin, Vincent Van Gogh et les Nabis ; Jean Dolent et Charles Morice, également proches du peintre de Tahiti ; Camille Mauclair, qui y participe activement durant la première année d'existence de la revue avant de rejoindre le *Mercur de France* ; Henri Mazel, qui codirige *L'Ermitage* avec Adolphe Retté ; Alphonse Germain, qui défend une conception idéaliste du néo-impressionniste ; des plus jeunes, comme Léon Bazalgette, séduit par l'esthétique des Salons de la Rose+Croix, ou encore Alfred Jarry et Léon-Paul Fargue, qui profitent des *Essais d'art libre* pour développer une critique d'art alternative⁶. À travers ces différents critiques aux tendances très éclatées, mais représentatives du morcellement de la scène symboliste à cette date, se dessine une ligne éditoriale fondée sur l'éclectisme et l'individualisme. D'ailleurs, et contrairement aux autres périodiques symbolistes, les *Essais d'art*

4 Voir la préface d'Henri Mazel à Edmond Coutances, *Du sourire et des larmes*, Paris, La Maison des Poètes, 1919, et Edmond Coutances, *Comment je me fis imprimeur*, Paris, Imprimerie d'A. et E. Girard, 1925.

5 Outre aux *Essais d'art libre*, Girard participera aussi à d'autres publications périodiques : à *L'Album des légendes* (janvier-décembre 1894), une luxueuse publication mensuelle dirigée par Andhré et Jacques Des Gachons, à laquelle collaborent Eugène Grasset et Alexandre Séon ; puis, à *L'Hippogriffe* (1908-1911), une autre revue artistique et littéraire. Qu'il s'agisse de *L'Hippogriffe* ou des *Essais d'art libre*, Girard a toujours joué sur ses deux noms et se présente à chaque fois comme éditeur (Edmond Girard) et directeur (Edmond Coutances).

6 Pour une analyse de la critique d'art parue dans les *Essais d'art libre*, et plus particulièrement concernant les Nabis, voir Clément Dessy, *Les Écrivains devant le défi nabi : positions, pratiques d'écriture et influences*, thèse de doctorat en langues et lettres, dir. Paul Aron, Université libre de Bruxelles, 2011, p. 67-70. Une version remaniée de la thèse a été publiée sous le titre *Les Écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture*, Rennes, PUR, coll. « Art & société », 2015.

libre n'ont pas publié en premier article une présentation de leurs orientations générales signée par la rédaction comme il était de coutume. Pour Roinard et Girard, les *Essais d'art libre* étaient un support d'expression ouvert à tous – la revue déclinant toute responsabilité quant aux propos tenus par ses auteurs – ainsi qu'à toutes les tendances contemporaines.

En ces temps de forte concurrence entre les revues, les *Essais d'art libre* se distinguent grâce à une formule nouvelle : réserver la quasi-entièreté d'un ou deux fascicules à un collaborateur habituel de la revue afin de publier une œuvre dans son intégralité, sans passer par l'habituelle publication en segments. Aussi Girard confia-t-il des numéros doubles à Remy de Gourmont qui donna *Lilith* à l'automne 1892⁷, ou encore à Alphonse Germain, qui disposa d'une centaine de pages en 1893 pour étayer ses positions théoriques dans l'essai *Pour le Beau. Essai de kallistique*⁸. En outre, ces publications étaient aussi commercialisées à tirage restreint par l'imprimerie de Girard afin de diversifier le lectorat, et donc les ventes, hors du cadre habituel des abonnés⁹. De même que cette stratégie éditoriale servait la notion d'individualisme prônée par la revue, mettant à l'honneur les plus proches collaborateurs d'Edmond Girard, cette formule souple permit aussi de rendre hommage à Gabriel-Albert Aurier en lui consacrant, un mois après sa mort, un numéro spécial avec des textes de Jean Dolent et de Julien Leclercq ainsi que le premier acte d'une œuvre inachevée du poète¹⁰.

Réalisée par Maurice Denis à la demande de Gourmont¹¹, puis reprise par Girard dans toutes ses publications, la vignette des *Essais d'art libre* s'accompagnait d'une devise, « vers le mieux », qui résumait le programme très général de la revue, essentiellement basé sur les théories naissantes de l'art social ainsi que sur le rejet de la vieille école naturaliste. Outre leur intérêt pour la littérature étrangère (Léon Tolstoï, Henrik Ibsen et Walt Whitman), les *Essais d'art libre* ont surtout développé un esprit libertaire s'incarnant en Roinard¹². Après avoir étudié la médecine et s'être essayé à la peinture dans sa jeunesse, ce Normand d'origine rompt avec sa famille pour

7 *Essais d'art libre*, vol. II, n° 7, septembre-octobre 1892, p. 149-153.

8 *Ibid.*, vol. III, n° 13-14, février-mars 1893, p. 1-120.

9 Remy de Gourmont, *Lilith*, Paris, Les Presses des *Essais d'art libre*, 1892 ; Alphonse Germain, *Pour le beau. Essai de kallistique*, Paris, Edmond Girard Éditeur, s.d. [1893], avec une eau-forte d'Alexandre Séon. En outre, Girard publia aussi Julien Leclercq, *Dialogues platoniciens sur l'antisémitisme*, et Alfred Le Vic, *Frimas de jeunesse*, Paris, Impression des *Essais d'art libre*, 1892.

10 G.-Albert Aurier, « Irénée », *Essais d'art libre*, vol. II, n° 8, novembre 1892, p. 159-200.

11 Lettre de Remy de Gourmont à Maurice Denis, [Paris, s.d.], Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis « Le Prieuré », n° 4854.

12 Sur ce poète, voir Paul Pourot, « La vie et l'œuvre de P.-N. Roinard », *La Guiterne*, n° 9, numéro spécial consacré à Roinard, juillet 1933, p. 1-6.

se destiner à une carrière littéraire lorsqu'il publie à compte d'auteur *Sans asile* en 1883¹³. Trois ans plus tard vient un conséquent recueil de poèmes intitulé *Nos plaies*¹⁴, imprimé par une association ouvrière installée rue Saint-Lazare. Après diverses collaborations avec des revues plus modérées comme *La Revue littéraire septentrionale*, *La Lyre universelle. Écho poétique de France* de 1887 à 1888, ou encore *Le Moderniste illustré* de Gabriel-Albert Aurier l'année suivante, débute pour Roinard une carrière dans les milieux libertaires des lettres parisiennes. Membre du Club de l'art social, fondé en novembre 1889 par Adolphe Tabarant, Roinard s'engage au début des années 1890 aux côtés de Zo d'Axa en signant à *L'Endehors* (1891-1893), à *La Revue libertaire* d'Henri Guérin (1893-1894), ainsi qu'à *L'Art social* (1891-1896), dirigé par Gabriel de La Salle. C'est dans ce contexte que Roinard s'associe à Girard, rencontré en 1890 au moment de la publication d'un court récit intitulé *Six étages*¹⁵, pour lancer les *Essais d'art libre*, revue qui, d'ailleurs, cesse d'exister peu de temps après le Procès des Trente. S'il ne fut pas inculpé alors, Roinard estima plus sage de s'exiler à Bruxelles pendant deux ans. À son retour, l'homme de lettres s'installe dans l'Est parisien pour se rapprocher de Jean Dolent¹⁶. Roinard prit ainsi part à l'effervescence intellectuelle agitant les anciens faubourgs parisiens entre 1896 et 1900 lorsqu'il fonda le mystérieux groupe de « La Butte », dit aussi « Ceux de Belleville », qui devait regrouper une quinzaine d'hommes de lettres et d'artistes désireux de se rapprocher des populations ouvrières¹⁷. Actif jusqu'à la fin de sa vie dans les revues anarchistes¹⁸ et également théoricien de la « Néo-dramaturgie » dès 1893¹⁹, ce militant et critique d'art était en outre particulièrement inséré dans les milieux artistiques. Proche de Louis Anquetin, qui réalisa son portrait en 1893 ainsi que le programme du *Cantique des cantiques* adapté par Roinard

13 Paul-Napoléon Roinard, *Sans asile*, Paris, Imprimerie de Barthe, 1883.

14 Paul-Napoléon Roinard, *Nos plaies*, Paris, Coopération Typographique, 1886.

15 Paul-Napoléon Roinard, *Six étages*, Paris, Edmond Coutances Éditeur, 1890.

16 Paul Pourot, « La vie et l'œuvre de P.-N. Roinard », art. cit., p. 3. Sur Dolent et Belleville, voir aussi Pierre Pinchon, *Jean Dolent (1835-1909). Écrivain, critique d'art et collectionneur*, Rennes, PUR, coll. « Critiques d'art », 2010, p. 103-108 et *passim*.

17 Voir Paul Pourot, *ibid.*, et Léon Deffoux, « Souvenirs sur Jean Dolent », dans *L'Ami du lettré pour 1923*, Paris, G. Crès, 1923, p. 266-267, et l.a.s. de Jean Dolent à Aurel, Belleville, 11 août 1899, BnF, NAF 12876, ff. 9-11 : « Dimanche matin, Front (l'artiste du portrait de Rodin) est venu me prendre. [...] Il fait un grand tableau : Ceux de Bel[leville] [page déchirée] : Degron, Fagus, Roinard et Dolent. Une quinzaine de petits personnages [...] »

18 Après son exil bruxellois, Roinard collabora à *L'Humanité nouvelle* (1897-1903), à *Génération consciente* (1908-1914), à *La Caravane* (Paris, 1914-1919), au *Réveil de l'esclave* (1920-1925), à *La Revue anarchiste* (1922-1925), et au *Libertaire* (1923-1925).

19 Paul-Napoléon Roinard, « Néo-dramaturgie », *Essais d'art libre*, vol. III, n° 12, janvier 1893, p. 287, et Clément Dessy, *Les Écrivains devant le défi nabi*, op. cit., p. 399-400.

en un spectacle d'art total au Théâtre d'Art²⁰, il connut suffisamment Auguste Rodin pour que le sculpteur accepte de présider le « banquet Roinard » donné en 1902 dans une salle de l'ancien Hippodrome, boulevard de Clichy²¹.

« UNE EXPOSITION DE GENS EN AVANT »

Roinard est à l'initiative de l'exposition des Portraits du prochain siècle, ainsi qu'il l'a rappelé dans *La Revue encyclopédique* en novembre 1893²², en un article richement illustré qui a servi d'argumentaire pour la manifestation. D'après le poète anarchiste, c'est au sortir de l'exposition des Portraits des écrivains et journalistes du siècle (1793-1893), présentée à la galerie Georges Petit à partir du 12 juin 1893, qu'il en aurait conçu l'idée en compagnie de Julien Leclercq et du peintre François Guignet. Ce qui était au départ une simple boutade lancée entre amis fut prise au pied de la lettre par Roinard qui décida d'organiser aussitôt une réponse « symboliste » à la manifestation plus mondaine, organisée par l'Association des journalistes parisiens dans les vastes et luxueux locaux de la rue de Sèze où près de mille œuvres avaient été exposées²³. Beaucoup plus restreint, mais largement relayé dans l'espace des revues symbolistes²⁴, l'événement voulu par Roinard présentait « les effigies d'un certain nombre de personnalités artistiques actuelles, et surtout futures²⁵ ». Il entendait ainsi dépasser les ambitions commémoratives d'un XIX^e siècle finissant, dont la passion pour les rétrospectives biographiques centennales avait débuté dix ans

- 20 Sur cet aspect primordial de la carrière de Roinard au Théâtre d'Art, voir Pascal Rousseau, « Le spectacle des sens : la synesthésie sur la scène symboliste du Théâtre d'Art », dans *Le Spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme à la Belle Époque*, dir. Isabelle Moindrot, Olivier Goetz et Sylvie Humbert-Mougin, Paris, CNRS éditions, 2006, p. 157-163, et Kirsten Shepherd-Barr, « "Mise en Scent": The Théâtre d'Art's Cantique des cantiques and the Use of Smell as Theatrical Device », *Theatre Research International*, vol. XXIV, n° 2, 1999, p. 152-159.
- 21 Paul Pourot, « La vie et l'œuvre de P.-N. Roinard », art. cit., p. 4.
- 22 Paul-Napoléon Roinard, « Les Portraits du vingtième siècle. Exposition racontée par son organisateur », *La Revue encyclopédique*, 3^e année, n° 71, 15 novembre 1893, p. 641-648.
- 23 *Catalogue de l'exposition des Portraits des écrivains & journalistes du siècle (1793-1893)*, Paris, Morris Père & Fils, 1893.
- 24 En l'absence de catalogue, pour dresser la nomenclature de l'exposition, on ne peut se fier qu'aux comptes rendus, incomplets et contradictoires, parus dans la presse. Voir notamment : Paul-Armand Hirsch, « Exposition des Portraits du prochain siècle », *L'Art social*, 3^e année, septembre-octobre 1893, p. 350-351; *L'Art littéraire*, 2^e année, n° 11, octobre 1893, p. 44; Jules Christophe, « Exposition des Portraits du prochain siècle », *La Plume*, vol. V, n° 107, 1^{er} octobre 1893, p. 416; Yvanhoë Rambosson, « Exposition des Portraits du prochain siècle », *Mercur de France*, vol. IX, n° 46, octobre 1893, p. 172; Dom Junipérien [Laurent Tailhade], « Simple guide-âne à l'usage des apédeutes qui désirent examiner avec fruit l'exposition des Portraits du prochain siècle », *Mercur de France*, vol. IX, n° 47, novembre 1893, p. 236-244; Camille Mauclair, « Les Portraits du prochain siècle », *Essais d'art libre*, vol. IV, n° 23, décembre 1893, p. 117.
- 25 Camille Mauclair, *ibid.*

plus tôt avec la publication des *Portraits du siècle* par Eugène-Melchior de Vogüé chez Calmann-Lévy en 1883 et les expositions éponymes organisées à l'École des beaux-arts en 1883 et 1885. Dans cette entreprise, Roinard fut aidé par le galeriste Louis-Léon Le Barc de Boutteville²⁶, qui prêta ses locaux du 47 rue Le Peletier afin d'accueillir la contre-manifestation de ces « gens en avant » – pour reprendre une expression de Jean Dolent²⁷. En outre, il parut aussi important aux yeux de Leclercq et de Roinard de placer leur projet sous le patronage des *Essais d'art libre* :

Alors Julien Leclercq et moi, forts de ces appuis, nous commençons à solliciter les adhésions, et, pour que la mise en vedette de nos personnalités ne nous donne point l'allure d'espérer soit bénéfice, soit réclame, de l'entreprise, nous convenons qu'à titre de rédacteur en chef des *Essais d'art libre* que Girard dirige, j'obtiendrais de lui le patronage impersonnel de cette publication. Du reste le titre de la Revue, sa devise « vers le mieux » et l'enseigne de l'Exposition concordaient, assaient à merveille²⁸.

564

Organisée précipitamment au début de l'été²⁹, la manifestation de Roinard commença en août, et non en octobre, comme il est souvent indiqué³⁰. Essentiellement composée d'œuvres graphiques et de peintures ainsi que de sculptures en moindre mesure, cette exposition était conçue autour des artistes ayant trouvé au 47 rue Le Peletier une alternative aux galeries inaccessibles de Paul Durand-Ruel et de Georges Petit. Soutenue par les critiques des *Essais d'art libre*, cette nouvelle génération, qui exposait d'ordinaire chez Le Barc de Boutteville sous une bannière fédérant impressionnisme et symbolisme, fut naturellement sollicitée par Roinard. Charles Angrand, Émile Bernard, Georges de Feure, François Guiguet, George Morren, Alphonse Osbert, Alexandre Séon

26 Voir Dominique Lobstein, « Louis-Léon Le Barc de Boutteville et sa galerie. Polyphonie documentaire », dans Pierre Sanchez, *Les Expositions de la Galerie Le Barc de Boutteville 1891-1899 et le Salon des Cent 1894-1903. Répertoire des artistes et liste de leurs œuvres*, Dijon, L'Échelle de Jacob, coll. « Les expositions des galeries parisiennes », 2012, p. 28-40.

27 Lettre de Jean Dolent à Daniel Baud-Bovy, Belleville, 2 novembre 1893, Genève, BPU, (237), f° 168-169 : « J'ai prêté mon portrait par [Auguste] Baud-Bovy à une exposition de gens en avant : le prochain numéro de la *Revue Encyclopédique* reproduira cet intéressant dessin. »

28 Paul-Napoléon Roinard, « Les Portraits du vingtième siècle. Exposition racontée par son organisateur », art. cit., p. 641. Ce choix était assez logique puisque Girard était l'un des imprimeurs de la galerie et que la plupart des catalogues d'exposition ont été édités par Girard, notamment ceux des 4^e et 5^e expositions impressionnistes et symbolistes de 1893.

29 Dans le numéro double d'avril-mai 1893 (vol. III, n° 15-16, p. 200), les *Essais d'art libre* publièrent une « lettre ouverte » précisant que les œuvres devaient être déposées chez le galeriste avant le 28 juin.

30 L'ouverture de l'exposition avait été annoncée pour le mois d'août dans la presse (voir « Note et écho : beaux-arts », *L'Art littéraire*, n° 9, août 1893, p. 36). La fermeture se produisit dans le courant d'octobre pour laisser place à la 5^e exposition des peintres impressionnistes et symbolistes (25 octobre-15 novembre 1893).

et Félix Vallotton répondirent à l'appel en envoyant leurs autoportraits. Parmi eux, de Feure et Guiguet jouèrent la carte de la surreprésentation en présentant également les portraits de Gabriel Randon et de Paul Adam pour le premier, ceux de Rachilde, de Mauclair et de Leclercq pour le second. Véritable mise en espace des réseaux développés entre champs littéraires et artistiques, l'exposition de Roinard impliquait également des choix stratégiques ou diplomatiques, tels ceux des disciples de Pont-Aven : Émile Schuffenecker envoya son portrait par Émile Bernard tandis que Louis Roy exposa son effigie peinte par Paul Gauguin afin de ne pas prendre parti entre les deux chefs de file. Arrivant de Tahiti à la fin août, Gauguin ne manqua d'ailleurs pas d'accrocher l'un de ses nouveaux autoportraits chez Le Barc de Boutteville aux côtés de ceux de Cézanne et de Van Gogh³¹. Or la réunion de ces autoportraits dans une même salle suffit à donner toute sa valeur historique à la manifestation des *Essais d'art libre*, première exposition à annoncer le triumvirat du « post-impressionnisme ». Décédé deux ans plus tôt, Georges Seurat avait été écarté, au même titre que Paul Signac, des artistes peu soutenus par la revue et qui, de surcroît, ne s'essayèrent guère à l'exercice du portrait. Seul l'autoportrait de Charles Angrand au crayon Conté représentait la technique divisionniste. Pour sa part, Maximilien Luce figurait avec un conventionnel portrait au dessin de Jean Jullien tandis qu'Alexandre Séon exposait son portrait en pied du Sâr Péladan. Malgré son hostilité envers les doctrines de la Rose+Croix, Roinard réussit à présenter non seulement un fidèle reflet de la scène contemporaine mais aussi d'afficher sur les murs de Le Barc de Boutteville le même éclectisme qui régnait au sein de la revue patronnant l'événement.

À raison, Mauclair souligna le caractère « ultra fin de siècle³² » de la manifestation organisée par le rédacteur des *Essais d'art libre*. Outre le buste de Verlaine par Auguste de Niederhäusern, qui trônait au milieu de la salle et s'accompagnait sans grande surprise de portraits d'Auguste Rodin et d'Edmond de Goncourt, le visiteur pouvait aussi trouver, moyennant cinquante centimes : les effigies de Karl Marx, de Friedrich Engels, de Pierre-Joseph Proudhon, de Mikhaïl Bakounine et d'Élisée Reclus ; un vitrail de Charles Toché représentant Laurent Tailhade promenant en laisse un monstre vert à tête de M. Prud'homme ; des raretés comme cinq dessins d'Alphonse Germain représentant notamment Henri Mazel, Léon Deschamps, Yvanhoé Rambosson, « interprétés avec

31 Concernant Gauguin et la relation qu'il entretint avec les *Essais d'art libre* et leurs manifestations, nous nous permettons de renvoyer à Pierre Pinchon, « Une revue entre deux voyages : Gauguin et les *Essais d'art libre* », dans *L'Artiste en revues. Fonctions, contributions et interactions de l'artiste en mode périodique*, dir. Laurence Brogniez et Clément Dessy, Rennes, PUR, à paraître.

32 Camille Mauclair, « Les Portraits du prochain siècle », art. cit., p. 123.

costumes hors du temps appropriés, et, comme fonds, des paysages aux lignes complémentaires » ; ou encore le désormais célèbre portrait d'Aurélien Lugné-Poe par Édouard Vuillard, seul membre de son groupe présent chez Le Barc de Boutteville. Alors que les autres Nabis étaient des habitués de la galerie, de surcroît largement soutenus par la rédaction des *Essais d'art libre*³³, leur absence – et celle de bien d'autres artistes – fait apparaître les limites du « bric-à-brac » bricolé par Roinard et la bande des *Essais d'art libre*.

Si, rétrospectivement, l'exposition avait le mérite de présenter un beau panel de la scène symboliste en cette année 1893, l'absence de certaines grandes figures littéraires et artistiques du moment – et surtout à venir – n'aida pas à la crédibilité de la manifestation imaginée par Roinard, un « accaparement *avant les lettres* d'une gloriole où se ruent, sous le couvert d'un siècle embryonnaire, les exposés brouillés avec celui qui les vit naître³⁴ ». Aussi Mauclair put-il déplorer

566

l'absence de Henri de Régnier, de Francis Vielé Griffin, de Stuart Merrill, de Pierre Bonnard, de Maurice Denis, de Pierre Louÿs, d'Albert Samain, d'Alfred Vallette, de Maurice Beaubourg, de Pierre et de Jean Veber, de bien d'autres beaux artistes. [...] on ne saurait déplorer assez le *Mallarmé* de Whistler, et quelques effigies de maîtres peintres, Puvis de Chavannes, Manet, Degas, Mme Morisot ou Renoir³⁵...

Soutenue par une « petite revue », engagée politiquement et prenant place dans une galerie réservée aux « jeunes », cette manifestation à la thématique hasardeuse et conçue dans la hâte ne pouvait pas intéresser les tenants de la scène parisienne n'ayant désormais nul besoin de « réclame » (à l'exception de Gauguin), ni s'encombrer de disciples comme les impressionnistes. Il en était certainement de même pour des artistes qui avaient récemment reçu leur consécration au début des années 1890 comme Odilon Redon ou encore Eugène Carrière. D'ailleurs, le grand nombre d'absents dans le domaine pictural est aussi un indice de la légitime méfiance suscitée dans le champ artistique par cet événement essentiellement conçu pour favoriser les modèles, et donc les destinées littéraires. Impliquant la mise en valeur des exposés plutôt que des exposants, la manifestation avantageait les hommes de lettres qui n'avaient qu'à décrocher leurs portraits de leur domicile pour les amener rue Le Peletier et se projeter dans l'avenir. À l'exception de ceux qui proposèrent un autoportrait ou souhaitèrent signifier une relation privilégiée avec un critique en vue d'une construction de carrière en binôme, l'événement proposé par les *Essais d'art*

33 Clément Dessy, *Les Écrivains devant le défi nabi*, op. cit., p. 67-70.

34 Camille Mauclair, « Les Portraits du prochain siècle », art. cit., p. 123.

35 *Ibid.*

libre était finalement sans enjeux véritables pour les artistes, car organisé trop rapidement pour présenter une œuvre nouvelle, trop circonscrit au seul public des « petites revues » pour gagner de nouveaux commanditaires, et sans aucun intérêt économique.

ÉNUMÉRER UN RÉSEAU : L'ESTHÉTIQUE RELATIONNELLE DES *ESSAIS D'ART LIBRE*

Ce qui était originellement une exposition organisée à la hâte entre amis, un coup de bluff sur la scène parisienne, n'alla pas tarder à prendre une autre envergure lorsque les *Essais d'art libre* lancèrent un appel à contribution afin de transformer l'éphémère manifestation artistique de Roinard en un projet capable de s'inscrire dans le temps grâce à l'édition :

Sollicités et désireux de consacrer en une réalisation entière et durable l'idée qui motiva l'Exposition des Portraits du prochain siècle, et, d'ailleurs, encouragés par la publique faveur qu'obtient notre première tentative, nous avons décidé l'édition d'un ouvrage intitulé :

Portraits du prochain siècle

[...]

Collaborateur de l'œuvre : Tous les écrivains qui se sont affirmés ou cherchent à s'affirmer comme participants de l'Action vers un Avenir artistiquement et socialement meilleur que le Présent.

But de Œuvre : En une série de synthétiques portraits – de quinze à vingt lignes – donner, par le groupement d'éparses individualités (précurseurs, militants et nouveaux venus), la physionomie générale des esprits et du mouvement qu'anime l'espérante grandeur de délivrer la prochaine humanité par l'individualisme artistique et social³⁶.

Cependant, la forme synthétique imposée par Roinard à ces contributeurs et la maquette éditoriale retenue par Girard pour les *Portraits du prochain siècle* étaient aussi une manière pour les organisateurs de concevoir l'exposition et le recueil comme un tout. Comme l'a souligné Hélène Dufour, le livre se voulait être une « galerie », un véritable pendant à la manifestation organisée chez Le Barc de Boutteville, où chaque texte, typographiquement parlant, était considéré comme un petit tableau, un espace clos isolé sur le blanc de la page, un petit croquis « à la plume » faisant référence aux nombreux portraits gravés et dessinés qui avaient été présentés chez le galeriste³⁷. Après s'être déjà intéressé – sans

36 Edmond Girard et Paul-Napoléon Roinard, « "Portraits du prochain siècle (Le livre)" », *Essais d'art libre*, vol. IV, n° 23, décembre 1893, p. 124-126, en italique.

37 Voir Hélène Dufour, « *Portraits du prochain siècle* : un recueil de portraits littéraires en 1894 », art. cit., p. 192.

succès dans le domaine théâtral – aux théories baudelairiennes et symbolistes de la correspondance entre les arts, Roinard entendait poursuivre ces idéaux esthétiques à travers cette publication collective, proposant aux contributeurs un exercice de style fondé sur la recherche d'expressivité et de suggestion. De la sorte, le poète demandait à ses collaborateurs « d'impressionnistes portraits », de dessiner en quelques traits, en quelques lignes, voire en une seule, à l'exemple du portrait de Léon Bloy par le peintre Henry de Groux qui prit cette forme : « Bloy n'a qu'une ligne et cette ligne est son contour. Cette ligne c'est l'ABSOLU³⁸. » Le portrait devait être synthétique et ne pas « emprunter la banale formule des sèches biographies³⁹ » afin que le recueil se démarque du « portrait littéraire », genre mis à l'honneur par Sainte-Beuve, où l'accent était mis sur la plate biographie, l'érudition ennuyeuse et les encombrants souvenirs personnels.

568

Outre le passage à une forme pérenne, la publication des *Portraits du prochain siècle* se voulait aussi bien plus ambitieuse que la première manifestation. Le premier appel est passé en décembre 1893 auprès de « tous les écrivains qui se sont affirmés ou qui cherchent à s'affirmer comme participants de l'Action vers un Avenir artistiquement et socialement meilleur que le Présent⁴⁰ ». Relayé par une vingtaine de revues symbolistes⁴¹, ce projet permit aux *Essais d'art libre* de se placer au cœur du réseau éditorial entre la France et la Belgique, en s'assurant par là même un rôle fédérateur sur la scène concurrentielle des grandes et petites revues. Devant l'enthousiasme suscité par ce projet éditorial, Girard et Roinard furent obligés de publier un complément d'informations dès le numéro suivant afin que les contributeurs se limitent à un maximum de six portraits par auteur⁴². Alors que les lacunes de l'exposition témoignaient d'une certaine forme de réticence, le projet éditorial eut un tel succès que les *Essais d'art libre* purent annoncer au début de l'année 1894 que les *Portraits du prochain siècle* se subdiviseraient, par souci d'exhaustivité et de cohérence, en trois volumes : un premier consacré aux poètes et prosateurs ; un deuxième dédié aux peintres,

38 *Portraits du prochain siècle*. I. *Poètes et prosateurs*, Paris, Edmond Girard, 1894, p. 101. À ce propos, voir aussi l'intéressant projet (non réalisé) de Léon Bloy et d'Henry de Groux d'illustrer les portraits de leurs confrères par des caricatures, dans Léon Bloy, *Journal inédit*, Paris, L'Âge d'homme, 1996, p. 769-771.

39 *Essais d'art libre*, vol. IV, n° 23, décembre 1893, p. 126.

40 *Ibid.*, p. 125.

41 *Ibid.* Les revues concernées étaient : *L'Art et la Vie*, *L'Art littéraire*, *L'Art moderne*, *L'Art social*, *Chimère*, *Entretiens politiques et littéraires*, *L'Ère nouvelle*, *L'Ermitage*, *Floréal*, *L'Idée libre*, *La Jeune France* [sic pour *La Jeune Belgique*], *La Lutte pour l'art*, *Mercure de France*, *Le Mouvement littéraire*, *La Plume*, *La Revue anarchiste*, *La Revue blanche*, *La Revue rouge*, *Le Réveil*, *La Société nouvelle*, *La Syrinx*, *Van Nu en Straks*.

42 On peut citer l'exemple de Jean Dolent, qui avait prévu de faire les portraits de ses amis Eugène Carrière, Paul Gauguin, et du peintre Henri-Anatole de Beaulieu, décédé en 1884, ou encore de Pierre-Joseph Proudhon. Voir *Essais d'art libre*, vol. IV, n° 19-21, août-septembre-octobre 1893, p. 127-128.

sculpteurs, musiciens, comédiens, architectes et graveurs sous la forme d'un recueil de portraits gravés accompagnés ou non d'un court texte ; tandis que le dernier aurait mis à l'honneur les philosophes, sociologues et autres savants⁴³.

S'inscrivant parfaitement dans la ligne éditoriale des *Essais d'art libre* grâce à la mise en avant d'individualités, et permettant aussi d'afficher au sein de cette polygraphie une cohésion de groupe sur la scène symboliste de 1894, le projet éditorial mené par Roinard prit cependant une telle importance qu'il ne tarda pas à « parasiter » les pages de la revue, et plus particulièrement celles réservées aux suppléments. Laborieuse et chaotique, la genèse des *Portraits du prochain siècle* est un feuilleton dont les rebondissements ponctuent chaque numéro des *Essais d'art libre*. Multipliant les communiqués, Girard et Roinard firent de leur revue une plateforme d'informations pour la centaine de collaborateurs, faisant part des modifications éditoriales et de leurs déboires. En effet, si le numéro de juin 1894 annonça la parution du premier volume, à tirage restreint et par souscription (116 exemplaires de luxe, numérotés et signés par Girard contenant 173 portraits littéraires), celui de l'automne avertit que le second volume regrouperait finalement les artistes et les savants – un recueil qui n'a cependant jamais vu le jour et dont la liste des collaborateurs prévus fait regretter la disparition⁴⁴.

À cet égard, la publication intensive des listes recensant portraiturés et portraitistes constitua pour Girard et Roinard un outil de promotion original et efficace. Insérées dans les suppléments, ces longues nomenclatures, mises à jour par six fois⁴⁵, eurent l'effet d'une ritournelle lancinante qui contribua, par sa répétition même d'un numéro à l'autre, à la visualisation du réseau symboliste fédéré par les *Essais d'art libre*. Alors que les dernières pages des jeunes revues – où se serraient les noms des participants aux différents dîners, conférences et autres manifestations symbolistes – étaient déjà dominées par l'asyndète, Roinard et

43 *Essais d'art libre*, vol. IV, n° 23, décembre 1893, p. 125.

44 Voir « Portraiturés et collaborateurs prévus pour le deuxième volume des *Portraits du prochain siècle* », *Essais d'art libre*, vol. IV, n° 23, décembre 1893, p. 71.

45 Publiée à la suite du premier appel à contributions, la première liste (vol. IV, n° 19-21, août-septembre-octobre 1893, p. 127-128) comportait trente-neuf portraits, pour la plupart réalisés par les collaborateurs des *Essais d'art libre*. La deuxième paraît le mois suivant (vol. IV, n° 22, novembre 1893, p. 181-183) et recense quatre-vingts portraits avec de nombreuses variantes par rapport à la première ainsi qu'une note savoureuse précisant que « les portraits [...] ne devront contenir aucune note agressive ». Enfin, une troisième liste ajoute cinquante nouveaux portraits (vol. IV, n° 23, décembre 1893, p. 238-239). Puis, la revue publie une quatrième liste de quarante-sept nouveaux noms, ainsi qu'un appel à souscription comportant des extraits et la couverture du premier tome (vol. IV, n° 24, janvier 1894, p. 297-298). Vient ensuite une cinquième nomenclature annonçant les quarante-huit premiers portraits prévus pour le deuxième tome (vol. V, n° 25-27, février-mars-avril 1894, p. 71-72) à laquelle s'ajoutent encore vingt-deux autres portraits dans le numéro suivant (vol. V, n° 31-33, août-septembre-octobre 1894, p. 140).

Girard insufflèrent une dimension nouvelle à ce procédé littéraire. Désormais placées sur deux colonnes (portraits et collaborateurs), très espacées sur le blanc de la page, les listes des *Portraits du prochain siècle* acquièrent une autonomie littéraire et visuelle leur donnant valeur de réclame. Inédit dans l'espace de la revue, ce procédé avait déjà été exploité par Jean Dolent dans ses ouvrages, notamment dans *Amoureux d'art* (1888), où certains courts chapitres sont uniquement constitués d'une liste reprenant les titres d'œuvres d'art en sa possession⁴⁶. Personnalité éminente au sein des *Essais d'art libre*, où trois articles lui sont dédiés, dont un par Roinard⁴⁷, Dolent acheva d'ailleurs sa carrière de critique d'art avec *Le Cyclone* (1907)⁴⁸, un petit pamphlet dressant, à partir des collections du musée du Luxembourg, la liste des artistes dignes d'une postérité à laquelle avaient déjà prétendu les participants aux *Portraits du prochain siècle*. Publié par la maison d'édition de Girard, *Le Cyclone* se caractérise aussi par la portée anarchiste de son propos – puisque l'auteur imagine la destruction de l'institution muséale par une tempête providentielle – et peut être ainsi placé dans le sillage éditorial des *Essais d'art libre*. Roinard et Dolent ont ainsi en commun une même volonté de faire œuvre critique à partir d'une simple liste de noms.

Or ce procédé est radicalisé par la génération montante au même moment. Léon-Paul Fargue fait en effet paraître au printemps 1894 un curieux compte rendu des Salons de la Société des artistes français et de la Société nationale dans les *Essais d'art libre*⁴⁹. Après une introduction conçue pour être illisible, tant elle est composée de néologismes et de mots rares, Fargue propose sur deux listes les noms des artistes qu'il a appréciés lors de ses visites. Certains noms apparaissent en italiques ou s'accompagnent de numéros d'inventaire, tous les prénoms sont réduits aux initiales. Cependant, l'ordre alphabétique est respecté dans cette énumération quasiment indéchiffrable. Le mois précédent, Alfred Jarry avait, quant à lui, publié dans ses « Minutes d'art » une nomenclature identique à propos de ces deux Salons, à cette différence, qu'il prit le soin d'indiquer à ses lecteurs les raisons de la forme curieuse prise par son compte rendu : « Tant d'Expositions que nous en dénombrerons seulement les plus inévitables beautés selon la brièveté d'un catalogue ou palmarès⁵⁰. » Au sein d'une revue aussi attentive à l'enregistrement des formes littéraires, artistiques et politiques les plus alternatives, la publication dans les *Essais d'art libre* du « palmarès »

46 Jean Dolent, *Amoureux d'art*, Paris, Alphonse Lemerre, 1888, p. 239-240.

47 Paul-Napoléon Roinard, « Sur le seuil », *Essais d'art libre*, vol. IV, n° 24, janvier 1894, p. 278-280.

48 Jean Dolent, *Le Cyclone*, Paris, La Maison des Poètes, 1907.

49 Léon-Paul Fargue, « Fréquentation d'art », *Essais d'art libre*, vol. V, n° 29-30, juin-juillet 1894, p. 125.

50 Alfred Jarry, « Minutes d'art », *L'Art littéraire*, 3^e année, n° 5-6, mai-juin 1894, p. 89.

des *Portraits du prochain siècle* fait donc partie intégrante de l'œuvre collective voulue par les *Essais d'art libre* et participe pleinement à la mise en place d'une « esthétique relationnelle » développée par Girard et Roinard. Malgré l'abandon du second volume et les réserves suscitées par l'inégalité des portraits présentés dans le premier⁵¹, la rédaction des *Essais d'art libre* avait déjà fait œuvre dans les pages de sa revue, avant même la publication du recueil.

BIBLIOGRAPHIE

BOUCHARD Anne-Marie, « L'art polémique du Panthéon : le cas de l'exposition des Portraits du prochain siècle (1893) », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. VIII, n° 1, décembre 2008, <http://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47761>.

DUFOUR Hélène, « *Portraits du prochain siècle* : un recueil de portraits littéraires en 1894 », dans *La Vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, dir. André Guyaux et Sophie Marchal, Paris, PUPS, 2003, p. 181-204.

Essais d'art libre. Revue mensuelle, dir. Edmond Coutances, 1892-1894 ; Genève, Slatkine Reprints, 1971.

ROINARD Paul-Napoléon, « Les Portraits du vingtième siècle. Exposition racontée par son organisateur », *La Revue encyclopédique*, 3^e année, n° 71, 15 novembre 1893, p. 641-648.

51 Voir le compte rendu de presse paru dans les *Essais d'art libre*, vol. V, n° 29-30, juin-juillet 1894, p. 129-138 et n° 31-33, août-septembre-octobre 1894, p. 208-216.

LES LIVRES ILLUSTRÉS DE FÉLICIEN CHAMPSAUR
ET LES ILLUSTRATIONS DE PRESSE : INSPIRATION,
CIRCULATION ET MOTEUR DE LA FICTION

Dorothee Pauvert-Raimbault

Félicien Champsaur (1858-1934) est un journaliste et un écrivain fécond, qui s'adonne à tous les genres littéraires et à certains arts du spectacle. Écrivain fantaisiste, il réalise des éditions illustrées de la plupart de ses titres. Cette originalité n'est certainement pas étrangère au fait qu'il débute sa carrière dans les revues satiriques, à la fin des années 1870, en relation avec l'illustrateur André Gill et plus tard le cabaret du Chat Noir. Son écriture et sa conception de la littérature sont imprégnées du style et des images des journaux. Dès son premier roman, *Dinah Samuel*¹, il insère deux articles, une affiche, et un bulletin de souscription en Bourse dans la narration, et son premier livre illustré² réemploie des dessins publiés dans le journal *Panurge*³, qu'il fonde en 1882 et dont il est rédacteur en chef. L'influence de Jules Chéret est également importante. En collaborant avec Champsaur pour une demi-douzaine d'ouvrages, Chéret fait entrer l'esthétique de la réclame dans ses ouvrages.

Nous n'étudierons pas ici les œuvres de Champsaur des années 1880-1900, mais mettrons en évidence les interactions entre les journaux et les ouvrages plus tardifs, entre la première guerre mondiale et la fin des années vingt, ouvrages

- 1 F. Champsaur, *Dinah Samuel*, Paris, Ollendorf, 1882, frontispice d'Alfred Grévin.
- 2 F. Champsaur, *Entrée de clowns*, Paris, Jules Lévy, 1885, couverture illustrée sur les deux plats par Jules Chéret et illustrations in-texte de Bac, Beauquesne, Blass, Chéret, Max Claude, Detaille, Detouche, Dupray, Fau, Feyen-Perrin, Galice, Jules Garnier, Gerbault, Gorguet, Grévin, Gribazzi, Guillemet, Heill, Lorin, Luigi Loir, Lunel, Mars, Henry de Montaut, Léonce Petit, Pille, Ranft, Rivière, Robida, Somm, Steinlen, Tiret-Bognet, Van Beers, Vierge, Willette.
- 3 Félicien Champsaur lance la revue *Panurge* en 1882 avec son ancien collaborateur Harry Alis. Champsaur en est le rédacteur en chef et s'entoure d'anciens membres des Hydropathes, du Chat Noir, des Incohérents, ainsi que de personnalités proches de ces cercles. Le ton est immédiatement donné lorsque, après la liste des participants à ce numéro, apparaissent les noms des illustrateurs : « dessins et lettres ornées de MM. Willette, Uzès, Henry Detouche, Henry Somm et Loys ». Alors que les revues sont rares à mentionner les dessinateurs, celle de Champsaur les cite au même titre que les rédacteurs.

principalement illustrés par Raphaël Kirchner⁴, Fabius Lorenzi⁵, et Jaquelux⁶. Ces trois artistes, comme la plupart des illustrateurs à partir de la fin du XIX^e siècle, se consacrent à tous les domaines des arts graphiques : l'illustration de périodiques et de livres, l'image publicitaire, les cartes postales, les tissus et les papiers peints, les décors de théâtre, puis plus tard, le cinéma... Dans ce contexte de la multiplication des images et de la diversification de leurs supports, Félicien Champsaur s'entoure d'artistes formés, comme lui, dans les journaux illustrés humoristiques. Assumant souvent la fonction de directeur artistique, il choisit des images relevant de cette esthétique⁷. Il est intéressant de découvrir que les journaux qui inspirent Champsaur et ses illustrateurs n'ont absolument rien en commun avec les revues d'avant-garde qui suivaient de près l'évolution de la peinture contemporaine, comme par exemple celles présentées par Didier Schulmann lors de son intervention au séminaire TIGRE en 2009⁸. Au contraire, le choix des illustrateurs opéré par Champsaur dans ses textes

- 4 D'origine autrichienne, Raphaël Kirchner (1876-1917) poursuit une carrière cosmopolite de Vienne à Paris, et en Amérique du Nord, pendant la guerre. Illustrateur chez Albin Michel, où il rencontre Félicien Champsaur, il dessine notamment la couverture de *L'Implaquable Siska*, signé par Willy (Albin Michel, 1928), et illustre *Maud, femme du monde cambrioleuse* (Albin Michel, 1910) ou *L'Heure du péché* d'Antonin Reschal (Albin Michel, 1914). Il est particulièrement connu pour les dessins et aquarelles frivoles publiés dans *La Vie parisienne*, *Le Frou-Frou* ou *Fantasio*. Il réalise l'Almanach du *Frou-Frou* en 1910 et publie un album à *La Vie parisienne*, intitulé *De la brune à la blonde* (1912), caractéristique de ses petites femmes. Il poursuit son travail d'illustrateur de presse aux États-Unis, notamment dans *The American Weekly* à New York. Malgré son exil, Kirchner illustre *L'Assassin innombrable* l'année même de sa mort et, jusque dans les années vingt, des réemplois de ses dessins paraissent dans les livres illustrés de Champsaur.
- 5 Les informations concernant Fabius Lorenzi sont particulièrement ténues. Nous savons qu'il s'agit d'un peintre et dessinateur florentin exerçant principalement entre 1915 et 1935. Il se consacre essentiellement à la représentation de la femme dans des tenues légères, dont sont friants les journaux tels que *Le Rire*, *Fantasio*, *La Vie parisienne*, *Le Sourire*, *Le Journal amusant* ou *Paris Plaisirs*. Dessinateur prolifique, il travaille pour dix-sept ouvrages de Félicien Champsaur, devenant ainsi son collaborateur le plus assidu, principalement chez l'éditeur Ferenczi, mais aussi pour La Renaissance du Livre, Fasquelle ou Marcel Seheur.
- 6 La biographie de Jaquelux pose, elle aussi, de véritables problèmes de documentation. Les informations le concernant sont très rares et parfois contradictoires, d'autant qu'il utilise vraisemblablement un pseudonyme. Bénézit donne comme unique renseignement son vrai nom : Lucien Toniet, tout comme Osterwalder, tandis que Solo considère son nom d'artiste comme la simple contraction de Jacques Lux. L'ouvrage de Solo recense également les journaux dans lesquels on croise sa signature : *Le Journal amusant*, *Fantasio*, *Paris Plaisirs*, *Éros*, et plus tardivement *Le Journal* et *Le Sourire*. Illustrateur de Champsaur, il a également travaillé pour d'autres auteurs, comme en témoigne la couverture du *Sac à malices* de J.-S. Marchand (Les Artisans Imprimeurs, 1925). Nous avons également trouvé le nom de Lucien Jaquelux – que corroborent les différentes biographies des dictionnaires d'illustrateurs – dans le domaine du cinématographe.
- 7 Voir Dorothée Pauvert-Raimbault, *Félicien Champsaur et le « modernisme »*. À la croisée des arts, thèse de doctorat, dir. Annie Renonciat, université Paris-Diderot, 2010.
- 8 Didier Schulmann, « Revues et périodiques des avant-gardes dans le parcours des collections du musée national d'Art moderne : la diffusion internationale des œuvres », communication au séminaire TIGRE, Paris, École normale supérieure, 24 octobre 2009.

traduit une volonté d'établir un dialogue avec les images de la culture de masse, la « nouvelle imagerie » de Philippe Hamon :

Le XIX^e siècle [...] n'a pas inventé la présence d'images et d'objets figuratifs en littérature. Mais il a modifié profondément et radicalement cette relation, en inventant, ou en mettant au point, ou en industrialisant, ou en faisant circuler, ou en généralisant dans des proportions radicalement nouvelles une nouvelle *imagerie*, – le terme se généralise au XIX^e siècle – faite de nouveaux objets et de nouvelles pratiques⁹.

Si l'image publicitaire et l'affiche sont des référents très présents dans les livres de Champsaur, on y retrouve surtout des liens très forts avec les journaux comme *La Vie parisienne* ou *Le Sourire*. Ces deux périodiques se caractérisent par un ton humoristique et ont la particularité de véhiculer des images légères et souvent grivoises.

La Vie parisienne a une longévité exceptionnelle pour ce genre de revue : près de cent ans (de 1863 à 1949, avec un sursaut de vie entre 1970 et 1972). Dès sa création par Émile Planat, dit Marcelin, *La Vie parisienne* est un journal de « mœurs élégantes, échos du jour, fantaisies, théâtre et musique, modes ». John Grand-Carteret précise que « Marcelin introduit dans la caricature le côté du chic et de l'élégance¹⁰ ». La revue garde jusqu'à la fin la ligne éditoriale de son fondateur, en changeant cependant plusieurs fois de forme : à partir de 1900, la place de l'illustration humoristique, prépondérante, apparaît dès la couverture.

Le Sourire, fondé en 1899, se poursuit quant à lui selon des formules variables jusqu'à la seconde guerre mondiale. Dirigé par Maurice Méry, ce « journal humoristique hebdomadaire » entend rivaliser avec ses prédécesseurs, concurrencer *Le Rire*¹¹ et imiter *La Vie parisienne*, auquel il emprunte un grand nombre d'illustrateurs.

Les revues de mode sont également une source d'inspiration pour les illustrateurs de Champsaur, qui habillent les héroïnes de tenues contemporaines. Les revues féminines deviennent un nouveau support d'expression pour les dessinateurs, dont certains se spécialisent dans la

9 Philippe Hamon, « Préface », dans *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle* [2001], Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2007, p. 13.

10 John Grand-Carteret, *Les Mœurs et la caricature en France*, Paris, À la Librairie Illustrée, 1888, cité dans François Solo, Catherine Saint-Martin et Jean-Marie Bertin, *Dico Solo. Plus de 5 000 dessinateurs de presse et 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004.

11 *Le Rire* est fondé en 1894 par Albert Poulin, il perdure jusqu'en 1979 avec diverses interruptions.

gravure de mode¹² et pour qui le détail vestimentaire est un catalyseur de la contemporanéité de l'image.

L'intericonicité entre les illustrations des livres de Champsaur et différents supports issus de la culture de masse et relevant de l'*imagerie* du xx^e siècle se décline selon différentes modalités : reprise de motifs récurrents de la presse illustrée, circulation de l'image d'un support à l'autre, et utilisation des revues comme moteur de la fiction.

La reprise de motifs récurrents issus des « journaux illustrés amusants » épouse deux modèles : les variations sur l'archétype de la femme déshabillée et l'imagerie d'un nouveau mode de vie. Nous nous interrogerons également sur la circulation des images d'un support à l'autre à travers l'exemple du travail de Raphaël Kirchner. Nous nous intéresserons enfin au roman de Champsaur *Le Mal de Paris*¹³, qui approfondit le dialogue entre roman et journal, en donnant aux revues illustrées un rôle moteur dans l'intrigue et une place dans la composition du livre.

576

LES MOTIFS RÉCURRENTS DE LA PRESSE ILLUSTRÉE DANS LE LIVRE

Les illustrateurs des romans de Champsaur, comme l'auteur lui-même, ont exercé leur talent dans les périodiques illustrés. Ces expériences leur ont permis de se connaître, mais aussi de se reconnaître, car la presse façonne et inspire leur travail d'une commune manière.

Le modèle des journaux grivois occupe une place prépondérante dans les romans illustrés de Champsaur. Les revues fin-de-siècle, qui ont inspiré l'écrivain dans la première partie de sa carrière, usaient déjà de « motifs persistants », comme le souligne Bénédicte Didier :

La petite revue bohème repose, dans un premier temps, sur un esprit encore insaisissable, pétri d'humour, de poésie, de philosophies pessimistes ou épicuriennes et de bien d'autres caractéristiques. Il y a dans cet esprit fin de siècle façonné par la jeunesse post-communarde des motifs persistants auxquels on ne peut pas échapper : ce sont l'érotisme, l'exotisme, l'image de la femme,

¹² L'exemple de *Femina* est intéressant. Fondé en 1901, bien qu'utilisant abondamment la photographie, il est l'un des seuls journaux féminins à publier des dessins humoristiques. On y croise de nombreux illustrateurs de Champsaur : Ferdinand Bac, Henri Guillaume, Leonetto Cappiello, Caran d'Ache (Emmanuel Poiré), Paul Helleu ou Manuel Orazi, avant la guerre, puis Fabius Lorenzi ou Jean-Gabriel Domergue au cours des années vingt. Si les premiers illustrateurs restent dans le registre comique, Lorenzi et Domergue, quant à eux, s'adonnent à la spécificité du dessin de mode.

¹³ *Le Mal de Paris* est publié en 1913 chez Fasquelle sans illustrations, puis réédité en 1926 par le même Fasquelle avec une couverture illustrée, et enfin publié par Ferenczi avec les illustrations de Fabius Lorenzi en 1930. Nous nous référons à cette dernière édition.

le sentiment amoureux, des thèmes éternels dans la littérature mais qui prennent dans le monde bohème des échos tout à fait particuliers¹⁴.

L'érotisme et l'image de la femme sont ainsi investis par les médias, qui font sortir la nudité féminine de la sphère intime ou des beaux-arts, pour établir de nouveaux modèles iconographiques.

C'est sur ce même principe que les journaux grivois de l'entre-deux-guerres traitent certains thèmes graphiques. Le motif de la femme remontant ses bas fait partie des représentations stéréotypées du demi-nu, tel qu'il a pu être traité par la peinture académique¹⁵. Le geste implique nécessairement le retroussement de la jupe et le dévoilement du haut de la cuisse. Ce motif est devenu un véritable cliché, à tel point que Jacques Nam l'élève en « Art de mettre ses bas », dans un album intitulé *Les Petites Femmes de « La Vie parisienne »*¹⁶. Deux des dessins de la planche de Nam qui représentent des femmes s'habillant sont d'ailleurs utilisés pour la couverture de cet ouvrage. On retrouve cette pose aguicheuse dans plusieurs journaux, notamment sur la couverture illustrée en couleurs de *La Vie parisienne* par Georges Léonnec (fig. 85b)¹⁷. Ces médias « de papier » s'approprient ainsi l'archétype de la femme remontant ses bas, que Raphaël Kirchner utilise à son tour dans *Le Bandeau* de Champsaur selon la même composition. La pose est d'ailleurs décrite par Champsaur dans le texte :

Les mains de la tentatrice s'attardaient à rattacher sa jarretelle. Ainsi, le buste incliné sur une jambe raidie et sur la jambe gauche relevée et avancée, Marcelle Fougerette était originale [...]. / Dardier, un moment, contemple, en artiste qui épie sans cesse la beauté de la femme, cette silhouette vingtième siècle de

- 14 Bénédicte Didier, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle, 1878-1889*. « *Panurge* », « *Le Chat noir* », « *La Vogue* », « *Le Décadent* », « *La Plume* », Paris, L'Harmattan, coll. « Critique littéraire », 2009, p. 8.
- 15 Le demi-nu, bien que pervers par des artistes provocateurs tels que Félicien Rops, prend son origine dans la peinture de Salon. Voir le dossier de presse de l'exposition « À fleur de peau, le bas », consacrée à la lingerie féminine : « Si Boucher, au XVIII^e siècle, dévoile l'intimité de sa femme de chambre occupée à nouer son bas, cette représentation de la femme en bas, rare avant 1850, apparaît véritablement pour la première fois au Salon de 1832, sous les traits de l'*Odalisque aux bas blancs* de Delacroix. Le "demi-nu", comme il convient de le nommer, est né avec la modernité du XIX^e siècle, à travers l'affiche, le dessin journalistique et humoristique, la photographie érotique voire pornographique, vendue en carte postale à partir de la fin du siècle. [...] Le demi-nu, issu de la modernité, expose la femme dans sa chair, tantôt publique, danseuse ou fille de joie, tantôt privée, dans son intimité la plus secrète, à sa toilette, se déshabillant, tantôt face au peintre dans son atelier. » *Entre mode et art, 1850-2006. À fleur de peau : le bas. Autour de la donation Lévy*, cat. expo., Troyes, musée d'Art moderne, 17 mars au 30 juin 2007, http://www.culture.gouv.fr/champagne-ardenne/pdf/DP_troyes_DMF.pdf.
- 16 *Les Petites Femmes de « La Vie parisienne »*. Cent dessins par Préjelan, Nam, Bac, Fabiano, Martin, Touraine, Vallé, Léonnec..., Paris, Éditions de « La Vie parisienne », 1913.
- 17 Couverture illustrée en couleurs de Georges Léonnec pour *La Vie parisienne*, 56^e année, n° 32, 10 août 1918.

Notre-Dame-des-Perditions, le mouvement attardé des mains de la comédienne si près de son cratère de Satane irradiant son fluide. Tout de même, elle valait le coup, – le coup de la jarretelle. Le peintre, s’efforçant de se contenir, était pâle¹⁸.

L’archétype dessiné par Raphaël Kirchner, inséré en hors-texte en couleur, est repris également en vignette sur la page adjacente (fig. 85a). La répétition du motif sur la double page accentue encore la récurrence du stéréotype de cette gestuelle féminine galvaudée.

Félicien Champsaur et Fabius Lorenzi réutilisent le motif du « coup de la jarretelle » dans *Le Mal de Paris* :

Falochon était effaré. Maintenant, Mme de Lamballe, pour raccrocher sa jarretelle, retroussait sa jupe. Elle tourna son visage prometteur vers le paysan qu’elle affolait :

– Vous permettez ?...

Falochon vit que cette sveltesse avait des jambes délicieuses, aux bas de soie transparents, et il faillit s’évanouir¹⁹.

578

Dans la vignette de Lorenzi, la Parisienne ajustant son bas prend la pose selon les modalités énoncées par Champsaur : buste incliné, jambe avancée, jupe retroussée. Le motif ainsi décliné devient un cliché érotique, visiblement répandu.

La mise en page du motif de la femme déshabillée dans *Le Bandeau* s’inspire également des formules des périodiques illustrés. Dans ce roman, les vignettes de Kirchner, portraits de l’héroïne en tenue légère, envahissent la composition typographique. Sur six pages consécutives, Riquette apparaît dans dix-neuf attitudes différentes, jusqu’à quatre vignettes par page, qui réduisent le texte à quelques mots. Cette mise en page rappelle les compositions de Jacques Nam pour deux textes de *La Vie parisienne*, « Les réflexions d’un miroir. Sur l’inexpressible » et « L’amant nécessaire »²⁰, ainsi que les planches en couleurs de Georges Léonnet²¹ ou d’Henry Gerbault²², qui déclinent différentes poses féminines réparties sur la double page dans ce même périodique. Les illustrations de *La Vie parisienne* présentent des variations sur l’archétype de la femme déshabillée, dont les bas noirs accentuent encore la similitude des mises en page.

18 F. Champsaur, *Le Bandeau*, Paris, La Renaissance du Livre, 1916, p. 36.

19 F. Champsaur, *Le Mal de Paris*, op. cit., p. 55.

20 Jacques Nam, illustration pour Marcel Pays, « L’amant nécessaire », *La Vie parisienne*, 50^e année, n° 46, 16 novembre 1912, p. 824, et illustration pour « Les réflexions d’un miroir. Sur l’inexpressible », *La Vie parisienne*, 50^e année, n° 47, 23 novembre 1912, p. 845.

21 Double page de Georges Léonnet, *Dis-moi qui tu tentes, je te dirai qui tu es*, *La Vie parisienne*, 54^e année, n° 30, 22 juillet 1916, p. 546-547.

22 Double page d’Henry Gerbault, *Souvenir de Troulala-les-bains. Collection de coquillages*, *La Vie parisienne*, 56^e année, n° 37, 14 septembre 1918, p. 798-799.

85a. Raphaël Kirchner, « Le Coup de la jarretelle »,
vignette à l'encre marron et hors-texte en couleurs, dans Félicien Champsaur,
Le Bandeau, Paris, La Renaissance du Livre, 1916, p. 36, coll. part.

85b. Georges Léonnec, couverture en couleurs pour *La Vie Parisienne*,
56^e année, n° 32, 10 août 1918, coll. part.

Champsaur et ses illustrateurs usent ainsi de « motifs persistants » issus de la peinture et repris par la presse pour installer l'érotisme édulcoré des journaux affriolants dans le roman. L'écrivain recourt à l'esthétique de la presse frivole de la Belle Époque et de l'après-guerre pour imprégner ses livres illustrés de contemporanéité.

L'IMAGERIE D'UN NOUVEAU MODE DE VIE

Les romans de Félicien Champsaur reflètent une image de la société de son époque en pleine mutation. Après des œuvres emblématiques de l'esthétique du Paris bohème de la fin du XIX^e siècle, telles que *Lulu, pantomime en un acte*²³ ou *Entrée de clowns*, mis en image par les illustrateurs proches du cabaret du Chat Noir, Champsaur livre, dès l'après-guerre, des romans illustrés ancrés dans le XX^e siècle, grâce à la silhouette féminine des magazines de mode et des vacances en bord de mer.

580

Certes, les revues de mode ne voient pas le jour au XX^e siècle. Le *Journal des dames*, constituait, dès la fin du XVIII^e siècle, un organe de presse féminine et, dans les années 1870, Stéphane Mallarmé lui-même avait créé une revue pour les femmes, *La Dernière Mode* (1874), qu'il rédigeait seul, sous des pseudonymes variés, jusqu'aux recettes de cuisine du jour. À partir de 1900, les journaux spécialement adressés aux femmes se multiplient cependant et la mode vestimentaire prend une importance nouvelle, notamment dans les années vingt, lorsque la silhouette de la femme se modifie de façon radicale.

Champsaur n'a jamais travaillé dans des revues de mode, mais il a toujours été très soucieux de sa propre image et de l'élégance en général. Aussi s'entoure-t-il d'artistes qui esquissent avec talent les attraits vestimentaires de la femme. Dans *Le Mal de Paris*, l'exclamation de Marius « Ah ! ces petites femmes de Paris, tout de même, comme ces sacrés dessinateurs ont attrapé leur chic²⁴ !... » fait écho à l'éditorial de *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*²⁵ : « Si [les Parisiennes] possèdent ce chic, qui semble comme une émanation de la capitale française, comprenez-moi, mesdames, c'est qu'elles se font, tout naturellement, habiller à Paris²⁶ ! »

L'exemple de la robe de soirée est intéressant parce qu'il incarne l'évolution de la mode à cette époque. Les femmes sont libérées des vêtements engoncés.

23 F. Champsaur, *Lulu, pantomime en un acte*, Paris, Dentu, 1888, illustrée par Jules Chéret, Louis Morin et Henry Gerbault, couverture et frontispice illustrés en couleurs de Jules Chéret (chromolithographies), représentée au Nouveau Cirque le 1^{er} octobre 1888.

24 F. Champsaur, *Le Mal de Paris*, op. cit., p. 32.

25 *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris* est fondé en 1921 par les Éditions Jalou.

26 *L'Officiel de la couture et de la mode*, n° 37, septembre 1924, p. 13.

La robe devient fluide, elle découvre les épaules et les mollets, et dévoile les formes féminines affranchies de toute lingerie encombrante. La femme de Pierrot dans *Le Combat des sexes* de Champsaur porte une robe près du corps, les épaules et le dos largement décolletés. Ce modèle pourrait être présenté dans l'article « des robes souples pour l'après-midi et pour le soir » de la revue *Femina*²⁷ et rappelle assez précisément l'une des créations de la maison de couture Marthe Pinchart²⁸.

Champsaur et ses illustrateurs s'inspirent des journaux de mode, on le remarque au soin apporté aux détails vestimentaires des personnages et notamment aux couvre-chefs, symboles de l'élégance parisienne, accessoires ostentatoires du raffinement. Dans *La Caravane en folie*, la réédition de *Lulu, roman clownesque*, ou encore *Le Combat des sexes*²⁹, Jaquelux et Lorenzi coiffent Arlette, Lulu et la femme de Pierrot de divers chapeaux élégants, qui rappellent les pages présentant ces accessoires dans les revues de mode³⁰. Dans *Lulu, roman clownesque* de 1929, Jaquelux imite la mise en page de ces rubriques où les accessoires sont mis en valeur par métonymie. Il représente Lulu au volant d'une voiture, élégamment apprêtée, large capeline et longue écharpe. Dans cette vignette, l'accent est mis sur l'imposant foulard flottant au vent. Jaquelux reproduit le procédé des revues de mode sans prolonger le dessin de la voiture, seule l'écharpe reste visible.

On trouve dans *La Caravane en folie* un portrait d'Arlette portant un chapeau dessiné par Lorenzi (fig. 86a-b). La comparaison entre ce chapeau et le modèle de *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*³¹ est particulièrement intéressante car, hormis la forme de la capeline, le dessin du visage de la femme est stylisé de façon analogue : un trait vertical pour le nez et un petit triangle pour la bouche. Les illustrateurs de Champsaur usent ainsi des mêmes techniques graphiques que les dessinateurs de mode. La multiplication des revues de mode et la révolution esthétique de la silhouette féminine transforment considérablement l'imagerie de l'entre-deux-guerres.

27 *Femina*, numéro spécial « Modes de sports, modes d'été », mai 1926, p. 25.

28 Publicité pour « Marthe Pinchart couture, 2, rue Volney, Paris 11^e », *L'illustration*, hors-série pour l'exposition des Arts décoratifs, juin 1925, p. 11.

29 F. Champsaur, *La Caravane en folie*, Paris, Fasquelle, 1926, illustrations par Fabius Lorenzi, p. 69 et p. 93 ; F. Champsaur, *Lulu, roman clownesque*, Paris, Fasquelle, 1929, illustrations par Jaquelux, p. 337 ; F. Champsaur, « Les noces du rêve », *Le Combat des sexes*, Paris, Ferenczi et fils, 1927, illustrations par Jaquelux, p. 45 et p. 54.

30 Voir les rubriques sur la mode dans *La Rose de France*, mai 1917, dans *La Revue de la femme*, n° 4, mars 1927, et n° 7, juin 1927, ou encore dans *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*, n° 44, avril 1925.

31 *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*, n° 44, avril 1925, p. 23-24.

86a. Fabius Lorenzi, vignette à l'encre rouge dans Félicien Champsaur,
La Caravane en folie, Paris, Fasquelle, 1926, p. 93, coll. part.

86b. Illustrations pour *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*, n° 44,
avril 1925, p. 24, archives des Éditions Jalou, <http://www.editionsjalou.com>

87a. Raphaël Kirchner, vignette à l'encre orange, dans Félicien Champsaur,
Le Bandeau, Paris, La Renaissance du Livre, 1916, p. 243, coll. part.

87b. Suzanne Meunier, couverture en couleurs
pour *Le Sourire*, 29^e année, n° 479, 8 juillet 1926, coll. part.

Le thème de « la femme au bain » n'est évidemment pas des plus originaux, puisqu'il a toujours servi d'alibi pour peindre la nudité féminine. Cependant, dans les romans illustrés de Félicien Champsaur, il se teinte d'une nuance contemporaine en figurant les baigneuses des stations balnéaires. Si le tourisme a vu le jour au XIX^e siècle, notamment avec la généralisation des voyages culturels, les vacances en stations balnéaires et le bain de soleil sont en revanche particulièrement modernes.

Les représentations de Raphaël Kirchner dans *Le Bandeau*³² ou celles de Fabius Lorenzi pour *La Caravane en folie* et *Le Mal de Paris*³³ ne s'inscrivent pas dans la tradition picturale. Elles se réfèrent plus volontiers aux journaux humoristiques, *Le Sourire* ou *La Vie Parisienne* (fig. 87a-b), comme dans la composition de Georges Léonnec *Entre ciel et mer!* pour *La Vie Parisienne* en 1918 ou la couverture de Suzanne Meunier pour *Le Sourire* (1926). Chez ces artistes, la représentation de la baigneuse révèle le parti pris de remplacer les nymphes de la peinture classique par le stéréotype, plus attrayant, de la baigneuse contemporaine. La tenue de bain – maillots longs et foulards dans les cheveux –, les sourires éclatants et les plaisirs simples des jeux de plage composent l'emblème d'un nouveau divertissement : les vacances en bord de mer. Les vignettes s'apparentent à des photographies de vacances³⁴. Une série photographique intitulée *Les Jolies Baigneuses* reprend d'ailleurs le même stéréotype³⁵. Le travail de ces artistes s'ancre dans la contemporanéité des journaux illustrés, sur laquelle Champsaur construit son écriture « moderniste ». De même, en intégrant dans le texte des images de mode, et à la mode, les dessinateurs imprègnent les ouvrages de Champsaur de « l'âme d'un temps³⁶ » et contribuent à la promotion du modernisme qu'il défend.

RAPHAËL KIRCHNER ET LA CIRCULATION DES IMAGES

Arrêtons-nous plus particulièrement sur l'exemple de Raphaël Kirchner, que nous avons déjà évoqué, pour comprendre l'attraction qu'il exerce sur ses

32 Vignettes de Raphaël Kirchner pour *Le Bandeau*, *op. cit.*, p. 243 et p. 181.

33 Vignettes de Fabius Lorenzi pour *La Caravane en folie*, *op. cit.*, p. 67, et pour *Le Mal de Paris*, *op. cit.*, p. 312.

34 Dans *Le Bandeau*, le dessin de Kirchner, représentant deux femmes qui jouent dans les vagues, illustre précisément ce passage évoquant des clichés pris au bord de la mer : « — J'ai fait, dimanche dernier, une photo en couleurs de Riquette et Marthe, à la mer... Riquette en maillot bleu, Marthe en maillot rouge, présentant leur postérieur délicieux à la vague... ». Voir « La Chambre noire », dans *Le Bandeau*, *op. cit.*, p. 243.

35 *Les Jolies Baigneuses*, série de photographies en relief, papier à développement, positif, monochrome, stéréo, 9 x 18 cm, S.62 – 3439, http://www.collection-appareils.fr/collection_photos/html/proposer_photo.php.

36 Voir F. Champsaur, « Le modernisme », préface à *Dinah Samuel*, édition définitive, Paris, Ollendorff, 1889, p. xxii.

confrères et la manière dont l'illustration du livre peut à son tour inspirer le dessin de presse. Les illustrations de Kirchner semblent être à l'origine de diverses pratiques d'imitation, de transfert ou de réemploi, attestant de la circulation des images entre le livre et les revues.

Un exemple accrédite l'influence du travail de Kirchner et les pratiques d'imitation par d'autres artistes : la couverture de Georges Léonnec pour *La Vie parisienne* imite une vignette de Kirchner pour *Le Bandeau*. Le dessin de Léonnec reprend la composition de celui de Kirchner : la pose de la femme, jupe relevée et dos courbé, sa tenue et son chapeau à plume, et la situation, figurant un affrontement avec un bovin. En transformant le taureau menaçant en petit veau, Léonnec réalise une interprétation caricaturale de l'illustration du *Bandeau*. Il ouvre un dialogue teinté d'humour, comme une citation, qui montre que le travail de Kirchner, jusque dans ses moindres vignettes, est copié. L'imitation est appuyée par les textes. La légende de la couverture stipule que « si les Parisiennes s'en mêlent, l'agriculture, à défaut d'avoir des bras aura toujours des jambes ». Dans *Le Bandeau*, la vignette accompagne la réplique narquoise de la comédienne Marcelle Fougerette :

Elle releva un tantinet sa robe.

— Oui, je vous les ai montrées, d'ailleurs, tout à l'heure : j'ai des jambes.

Éclatant de rire : Pour m'en aller³⁷.

La référence aux jambes de la femme confirme le lien entre les deux images.

Par ailleurs, la circulation des dessins de Raphaël Kirchner peut avoir différentes destinations. Il réalise la couverture du 19 juillet 1913 de *La Vie Parisienne*, dont il réutilise le dessin pour l'illustration du *Bandeau* de Champsaur, certainement effectuée la même année³⁸. Ce dessin figure une femme nue dans un baquet, serrant ses genoux contre sa poitrine et portant un bonnet. Dans *Le Bandeau*, Kirchner reprend la même position, mais transpose la femme dans un lit aux côtés de son amant et conserve le couvre-chef qui devient alors bonnet de nuit. Cette pratique semble relever du transfert, car le dessin réutilisé est recontextualisé. Peut-être Kirchner s'évite-t-il ainsi une nouvelle étude de position. Le parcours de ce dessin est plutôt singulier : exécuté au départ pour la couverture de *La Vie parisienne*, il sert de

³⁷ F. Champsaur, *Le Bandeau*, *op. cit.*, p.45.

³⁸ *Le Bandeau* est publié en 1916 par La Renaissance du Livre, mais Champsaur précise dans la préface que la publication a été retardée par l'entrée en guerre : « Ce livre était écrit – ET ILLUSTRÉ – avant la guerre des nations. Une rafale d'événements mondiaux força l'auteur à garder pour plus tard, une histoire très joyeuse [...] Mais, aujourd'hui, – deuxième renouveau de la Guerre – les théâtres sont rouverts, les cinémas font salles combles ; et tout le monde réclame des livres nouveaux à lire, le soir, quand Paris est obscur et si tranquille sous la menace des Zeppelins, sous leur pluie de bombes, par-ci, par-là, en 1916. » (p. 1.)

88a-b. Raphaël Kirchner, vignettes encre orange, dans Félicien Champsaur, *Le Bandeau*, Paris, La Renaissance du Livre, 1916, p. 251 et 253, clichés coll. part.

88c. Louis Vallet, couverture en couleurs pour *La Vie parisienne*, 57^e année, n°18, 3 mai 1919, http://hprints.com/Louis_Vallet_1917_Driver-18620.html

vignette au *Bandeau*³⁹, puis il est copié par Jaquelux pour la réédition du roman *Le Bandeau d'Éros*⁴⁰ et réemployé dans un autre texte, *La Roseraie*⁴¹. Notons la variation symbolique qu'opère Jaquelux en remplaçant le journal dans les mains de l'amant par un livre, et qui plus est, le dernier livre de Champsaur.

Une vignette de Raphaël Kirchner pour *Le Bandeau* révèle une fois encore que les illustrations des livres de Champsaur inspirent le dessin de presse. L'illustrateur réalise un portrait de Riquette au volant de sa voiture (fig. 88a-b). Elle porte un casque, des lunettes et des gants de conduite, tenue typique pour piloter les premières voitures ne comportant pas de toit⁴². La vignette de Kirchner, datant d'avant 1916, pourrait avoir servi de modèle à la couverture de *La Vie parisienne* de 1919⁴³. Louis Vallet y représente une jeune femme portant la même tenue de conduite et dans la même position, penchée sur le volant de sa voiture. La ressemblance est étonnante : Champsaur décrit Riquette « très appliquée [...] avec la sûreté d'un chauffeur expérimenté⁴⁴ » et les jeunes femmes arborent toutes deux un sourire discret, des frisures délicates sortant du casque, et un profil mutin. Le rapprochement visuel est renforcé par la présence du petit amour aux côtés de la femme de Vallet, car, dans *Le Bandeau*, Riquette est également accompagnée de petits anges. La vignette suivante représente l'ombre de la voiture auréolée d'un arc-en-ciel et « autour de la voiture arrêtée, de petits amours invisibles, s'accompagnant de lyres, dansent, chantent et rient⁴⁵ ». Louis Vallet a pu utiliser les illustrations du roman de Champsaur comme source d'inspiration pour sa couverture, car les dessins de Kirchner pour *Le Bandeau* sont abondamment diffusés grâce à un autre support.

En effet, l'une des explications de la circulation des dessins de Kirchner est leur diffusion par la carte postale. Kirchner réemploie de nombreux dessins, conçus à l'origine pour l'illustration des livres de Félicien Champsaur, dans la réalisation de cartes. L'ouvrage de Giovanni Fanelli et Ezio Godoli, *L'Art nouveau. La carte postale*, atteste d'une série de cartes postales consacrée à Riquette, l'héroïne de Champsaur :

La série de Raphaël Kirchner pour « La Librairie de l'estampe », dans laquelle apparaît souvent le personnage malicieux de Riquette dans des poses érotiques, propose des variations en couleurs des dessins parus dans le livre *Le Bandeau* de

39 F. Champsaur, *ibid.*, p. 281.

40 F. Champsaur, *Le Bandeau d'Éros*, Paris, Ferenczi et fils, dessins de Jaquelux et de Kirchner, 1925, p. 189.

41 F. Champsaur, *La Roseraie*, Paris, Marcel Seheur, 1932, p. 181.

42 F. Champsaur, *Le Bandeau*, *op. cit.*, p. 251.

43 Louis Vallet, couverture de *La Vie parisienne*, 57^e année, n° 18, 3 mai 1919.

44 F. Champsaur, *Le Bandeau*, *op. cit.*, p. 251.

45 *Ibid.*, p. 253.

Félicien Champsaur en 1914, mais publié plus tard en 1916, pour soutenir le moral des soldats français et des Parisiens⁴⁶.

Nous avons retrouvé de nombreux exemples de vignettes du *Bandeau* réemployées en cartes postales, dont les titres confirment l'origine : « Riquette et son chien », ou encore « Masque impassible », tiré d'une phrase du roman⁴⁷.

L'exploitation des deux supports semble être une habitude de Kirchner, car une autre série intitulée « Soleil » reproduit des illustrations de *L'Ingénue* de Félicien Champsaur, paru dans la collection « Roman-Succès » d'Albin Michel en 1910. Nous ne pouvons pas définir avec certitude le sens de circulation de ces dessins, car la date des cartes postales n'est pas mentionnée, mais l'exemple du *Bandeau* permet de se prononcer dans le sens d'un réemploi des illustrations du livre par les cartes postales. D'autant que grâce à la correspondance avec Albin Michel, nous savons que Champsaur rencontre Kirchner par son intermédiaire et qu'il lui commande des dessins pour *L'Ingénue*⁴⁸. Les deux dessins reproduits en pleine page dans le roman présentent un cadre ovale, élément décoratif remplacé par des soleils stylisés à l'encre dorée.

588

Il faut ajouter à cela une autre découverte : une carte postale de Raphaël Kirchner, intitulée « Lulu » et figurant la célèbre clownesse de Félicien Champsaur, représente une femme nue sur un trapèze, aux pieds de laquelle se trouve un singe portant un chapeau avec l'inscription « Lulu ». Cette carte postale attise la curiosité, car, si le dessin campe, sans aucune équivoque possible, l'héroïne de Champsaur sur son trapèze – attitude maintes fois croquée par les illustrateurs du roman, comme le montre le dessin anonyme de l'édition de 1901 –, aucune des deux éditions de *Lulu* ne comporte ce dessin de Kirchner, ni sa reproduction en vignette. D'après la correspondance avec Albin Michel, Champsaur ne connaissait pas Raphaël Kirchner lors de la première édition de *Lulu* en 1901. Les deux hommes ont dû se rencontrer quelques années après, chez l'éditeur. Le fait que la date de la carte postale est inconnue complique la découverte de l'origine de ce dessin. Nous pouvons cependant concevoir plusieurs hypothèses. D'une part, Champsaur a peut-être envisagé de réaliser une réédition de *Lulu, roman clownesque* illustrée par Kirchner. Le projet aurait alors avorté en raison de la mort prématurée de l'artiste en 1917. Le dessin serait un vestige de ce projet, que l'éditeur aurait réemployé en carte postale.

46 Giovanni Fanelli et Ezio Godoli, *L'Art nouveau. La carte postale*, Paris, CELIV, 1992, p. 27.

47 « Riquette qui aguiche un masque japonais, à la barbe grisonnante, yeux blancs, accroché au-dessus d'elle, et impassible » (F. Champsaur, *Le Bandeau*, op. cit., p. 98, nous soulignons).

48 Lettre autographe manuscrite de Champsaur aux éditions Albin Michel, non datée, « mercredi soir », Archives de l'IMEC, Fonds Albin Michel, dossier « Félicien Champsaur, L'Arriviste », ALM-2553-1.

D'autre part, Kirchner a peut-être apprécié le roman de Champsaur et, voyant que ses héroïnes avaient un succès en sujet de cartes postales, il aurait ajouté Lulu à Riquette et au personnage de *L'Ingénue*. Enfin, ce qui est plus probable encore, Champsaur a peut-être demandé à Kirchner de réaliser une carte postale à l'effigie de la clownesse.

La diffusion de cartes postales à l'effigie des héroïnes de Champsaur est à l'évidence au service d'une campagne publicitaire profitable pour ses romans, qu'il n'a certainement pas négligée. La circulation d'un support à l'autre non seulement souligne le mélange des registres opéré par Champsaur, mais révèle aussi ses stratégies commerciales. Que ces réemplois de dessins passent par la carte postale, un support de la culture de masse, habituellement éloigné des ouvrages littéraires, prouve que Champsaur et Kirchner tentent de faire de leurs personnages des *icônes* de la culture de masse.

LE MAL DE PARIS : UN LIVRE NÉ DES REVUES ILLUSTRÉES

Dans *Le Mal de Paris*, Félicien Champsaur poursuit les échanges entre roman et journal, en imaginant une intrigue conçue à partir des revues illustrées. Ce roman met en scène la portée de l'iconographie véhiculée par les journaux sur l'imaginaire du lecteur provincial⁴⁹, pour qui Paris devient le symbole d'un jardin des délices, où tous les plaisirs sont permis. Marius Baculard, patron d'une fabrique de boutons à Carpentras, habite une ferme bucolique avec sa gentille femme Laure. La curiosité et « les fringales sensuelles⁵⁰ » de Marius sont avivées par la lecture de journaux illustrés parisiens. Il prétexte un déplacement professionnel pour se rendre à Paris et vivre son fantasme. La femme de Marius, comprenant que « plus que jamais, [...] sévissaient les illustrés affriolants⁵¹ », suit son mari et se travestit en Parisienne, pour lui prouver qu'elle peut être aussi élégante et séduisante que n'importe quelle « petite femme de Paris ».

Les images des revues engendrent les fantasmes d'une vie dissolue, d'un parisianisme raffiné, de la gaieté des music-halls et de l'élégance de la mode parisienne, qui incarnent « L'Esprit de Paris », un idéal de Beauté et de Luxure :

— Falochon, dit-il, sais-tu ce que c'est que le Paradis?... Non!... Tiens, regarde!... Le voilà!

Il se mit à feuilleter les journaux sous les yeux ahuris du placide César. Alors défilerent les minois effrontés, les visions friponnes des belles petites,

49 Les journaux parisiens sont en effet diffusés dans toute la France. Grâce à la démocratisation du chemin de fer, le moindre village peut être fourni en journaux venant de la capitale.

50 F. Champsaur, *Le Mal de Paris*, *op. cit.*, p. 15.

51 *Ibid.*, p. 92.

les danseuses en tutu et même en rien du tout, le vapoureux, le fanfreluché, le pervers, le candide, le déluré, le poudrerizé, tout ce qui en chair et en chiffons compose cet indéfinissable mystère : le Chic parisien⁵².

La narration souligne l'emprise des images des journaux amusants sur l'esprit de Marius :

Il reprit encore les « magazines » aux photographies obsédantes :

— Il n'y a pas à dire : *j'ai le mal de Paris!*... Falochon, je sens que je n'y résisterai pas⁵³...

Félicien Champsaur met en scène dans ce roman ses propres considérations sur l'illustration et la fonction du livre illustré. L'image associée au texte doit traduire la contemporanéité de l'époque, la vie réelle :

590

Quelle aberration de son cerveau le faisait tressaillir devant ces images comme devant une réalité ? Il avait des regards mouillés pour certains dessins d'un modernisme pervers, corrects au premier aspect, mais qu'un détail d'allure ou de déshabillage rendait inquiétants, obsédants. [...]

— Ah ! ces petites femmes de Paris, tout de même, comme ces sacrés dessinateurs ont attrapé leur chic !... Tout est vivant chez ces damnées Parisiennes⁵⁴...

Si l'intrigue paraît fantaisiste, elle est cependant nourrie par la profonde connaissance de la presse illustrée et par la certitude du pouvoir de l'image qui habitent Champsaur. Il construit d'ailleurs sa fiction sur des journaux réels :

Alors, en ses mains fébriles, s'étalèrent des journaux illustrés, des publications aux images aguichantes, friponnes ou lestes : *La Vie parisienne*, *Le Sourire*, *Le Journal amusant*, *Fantasio*, dont le texte s'agrémentait de portraits d'actrices, de Parisiennes suggestives ou de nus artistiques⁵⁵.

À deux reprises dans le roman, Lorenzi représente un amas de magazines, dont le détail est saisissant⁵⁶. Il dessine avec beaucoup de réalisme les couvertures des journaux, qu'il connaît bien pour y avoir travaillé. Il s'inspire non seulement des couvertures qu'il a lui-même créées, notamment pour *Le Sourire* en 1926,

52 *Ibid.*, p. 33.

53 *Ibid.*, p. 34.

54 *Ibid.*, p. 32.

55 *Ibid.*, p. 31.

56 La première illustration apparaît en cul-de-lampe au chapitre VI, lorsque Marius Bacularid reçoit du facteur la première livraison des « illustrés de Paris ». Le second dessin représentant les journaux est placé en cul-de-lampe du chapitre XIV lorsque le héros réalise son fantasme et « semble vivre dans un songe inédit » (*ibid.*, p. 28 et 228).

mais il reproduit avec précision certaines couvertures, comme celle de Suzanne Meunier pour *Le Sourire* du 18 mars 1926 (cul-de-lampe de la p. 28), ou encore celle de Georges Léonnec pour *La Vie parisienne* du 20 juin 1920 (fig. 89 a-b).

Outre ces citations des journaux amusants, la contemporanéité des silhouettes féminines, quant à elle, est imitée des journaux de mode, comme dans *La Caravane en folie* ou *Le Combat des sexes*. Il est intéressant de rapprocher l'utilisation de la couleur dans *Le Mal de Paris* de certaines pages de magazines. Les illustrations bicolores, en noir et orange, reprennent les couleurs des rubriques de mode de *La Revue de la femme*. Les pages de mode utilisent ce procédé pour mettre en valeur les lignes des vêtements : les aplats orange soulignent les formes et les imprimés des accessoires présentés. Le lecteur de Champsaur croit assister à un défilé de mode ou feuilleter des magazines féminins. *Le Mal de Paris* décrit ainsi l'importance des journaux illustrés et de leurs images dans la société et montre à quel point ils incarnent « L'Esprit de Paris », dont l'élégance est un élément emblématique.

Les illustrations des journaux, les images publicitaires, les cartes postales, ainsi que le cinéma entrent dans l'élaboration du modernisme de Champsaur. L'écrivain intègre ces différents médias à ses « romans plastiques » et fait une place à « *l'art nouveau*, le septième, disent les gens qui se plaisent à classer les genres, hiérarchiser les arts »⁵⁷. Certaines de ses œuvres sont adaptées au cinéma : *L'Arriviste*⁵⁸, son roman à succès, est projeté sur les écrans en 1916⁵⁹, et son épopée sociale, *L'Empereur des pauvres*, sort en salle en même temps que les derniers volumes en librairie au cours de l'année 1922⁶⁰. Champsaur utilise le cinéma comme un nouveau support publicitaire avant d'y voir un nouveau mode d'expression. Comme à son habitude, il mêle réalité et fiction et fait entrer le cinéma dans ses « livres illustrés ». Séduit par ce mode de narration, il publie en 1926 *Le Baiser du soleil*, un roman enrichi d'un scénario de plus de soixante pages, qu'il présente dans la fiction comme l'œuvre du réalisateur

57 F. Champsaur, *Le Baiser du soleil*, Paris, Ferenczi et fils, 1926, p. 146 et 147.

58 *L'Arriviste*, 1916, réal. Gaston Leprieur, d'après l'œuvre de Félicien Champsaur, production Lordier, GFP, distributeur AGC, sortie le 11 mai 1916 (d'après le *Catalogue des films français de fiction de 1908 à 1918*, dir. Raymond Chirat et Éric Le Roy, Paris, Cinémathèque française, 1995, et le Catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma, http://www.cinerecources.net/recherche_t.php). En 1924, *L'Arriviste* fait l'objet d'une seconde adaptation : 1924, réal. André Hugon, scénario de Félicien Champsaur, Les Productions André Hugon, distributeurs Établissements Louis Aubert.

59 La même année, Champsaur apparaît dans le générique technique du *Noël de guerre* en tant qu'auteur du scénario et peut-être réalisateur. Le *Catalogue des films français de fiction de 1908 à 1918* (op. cit.) précise : « *Noël de guerre*, 1916, ou *La Lettre au rebut*, scénario : Félicien Champsaur, production : Films Georges Lordier, [...] sortie : 22/12/1916 ». Le catalogue ne mentionne aucun nom de réalisateur.

60 *L'Empereur des pauvres*, 1922, réal. René Leprince, d'après le roman en 6 volumes de Félicien Champsaur, Pathé-Consortium.

« Félicien Champsaur »⁶¹. Les liens entre les œuvres de Champsaur et le cinéma empruntent des modalités comparables à ceux que nous venons d'étudier dans la presse illustrée. Nous pouvons évoquer *Ouha, roi des singes*⁶², qui apparaît comme une anticipation troublante de l'éminent film de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, *King Kong*⁶³. Quant à l'illustration de la réédition de *Lulu, roman clownesque*⁶⁴ par Jaquelux en 1929, elle entretient des liens ostensibles avec l'image de l'actrice Louise Brooks dans le film *Loulou*⁶⁵. Les rapports des œuvres de Champsaur avec ce nouveau médium qu'est le septième art s'inscrivent ainsi dans le prolongement de ceux développés avec les revues illustrées.

592

Le modernisme champsaurésque est « le reflet d'un siècle, l'âme d'un temps⁶⁶ », tel qu'il le définit lui-même. Par le travail des artistes, ses livres deviennent une galerie de l'imagerie médiatique et, selon la volonté de Champsaur, le miroir de l'actualité. Ses « romans plastiques » ont pour ambition de créer un art nouveau qui ne soit pas élitiste, mais proche de la réalité sociale dans sa contemporanéité. À la manière des impressionnistes, qui voulaient représenter les changements éphémères de lumière, mais dans un tout autre registre, il entendait fixer dans ses livres illustrés la fugacité de la vie contemporaine. Comme l'écrit Sandrine Bazile, Félicien Champsaur veut réussir le « passage à la postérité par l'éphémère⁶⁷ ».

L'écrivain et ses illustrateurs exhibent le corps de la femme selon les stéréotypes véhiculés par les revues illustrées, et les nouveaux médias, tels que le cinéma. Abreuvés et avides d'images séduisantes, concepteurs et promoteurs de l'imagerie de leur temps, Champsaur et ses illustrateurs mettent en place l'avènement de la femme médiatique.

61 F. Champsaur, *Le Baiser du soleil*, *op. cit.*, p. 141 et 144.

62 F. Champsaur, *Ouha, roi des singes*, Paris, Fasquelle, 1923, illustré par Fabius Lorenzi et Jaquelux, couvertures illustrées en couleurs sur les deux plats par les deux artistes.

63 *King Kong*, 1933, réal. Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, distribution Théâtre du temple.

64 F. Champsaur, *Lulu, roman clownesque*, *op. cit.*

65 *Loulou* [titre original *Die Büchse der Pandora*], 1929, réal. Georg Wilhelm Pabst, Tamasa distribution.

66 Préface « Le modernisme », dans F. Champsaur, *Dinah Samuel*, éd. cit., p. xxii.

67 Sandrine Bazile, « Lulu s'affiche – Affiches et intertextualité dans *Lulu, roman clownesque* (1901) de Félicien Champsaur », *Image [&] Narrative* [e-journal], n° 20, 2007, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche_findesiecle/bazile.htm.

89a. Fabius Lorenzi, cul-de-lampe aux encres noire et orange
dans Félicien Champsaur, *Le Mal de Paris*, Paris, Ferenczi, 1930, p. 228, coll. part.

89b. Georges Léonnec, couverture pour *La Vie parisienne*,
58^e année, n° 26, 20 juin 1920, coll. part.

BIBLIOGRAPHIE

- Archives de *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*, <http://www.editionsjalou.com>.
- Archives de *La Revue de la femme* et de *Rose de France*, revues consultées dans les archives d'Antoine Bourdelle conservées au centre de documentation du musée Bourdelle (16-18, rue Antoine Bourdelle, 75015 Paris).
- BARD Christine, *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des années folles*, Paris, Flammarion, 1998.
- BAZILE Sandrine, « Lulu s'affiche. Affiches et intertextualité dans *Lulu, roman clownesque* (1901) de Félicien Champsaur », *Image [é] Narrative* [e-journal], n° 20, 2007, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche_findesiecle/bazile.htm.
- BÉNÉDICTE Didier, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889)*. « *Panurge* », « *Le Chat noir* », « *La Vogue* », « *Le Décadent* », « *La Plume* », Paris, L'Harmattan, coll. « Critique littéraire », 2009.
- BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Librairie Gründ, 1976, 8 vol.
- 594 CASTERAS Raymond de, *Avant le Chat Noir. Les Hydropathes*, Paris, A. Messein, 1945.
- CHARLE Christophe, *Le Siècle de la presse, 1830-1939*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, dir. Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et François Valloton, Paris, PUF, 2006.
- FANELLI Giovanni et GODOLI Ezio, *L'Art nouveau. La carte postale*, Paris, CELIV, 1992.
- GOUDEAU Émile, *Dix ans de bohème*, éd. Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, Paris, Champ Vallon, coll. « Dix-neuvième », 2000.
- GOUDRIault Raymond, *La Gravure de mode féminine en France*, Paris, L'Amateur, 1983.
- HAMON Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle* [2001], Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2007.
- Histoire de l'édition française. III. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, dir. Henri-Jean Martin et Roger Chartier, Paris, Promodis, 1985.
- Histoire de l'édition française. IV. Le livre concurrencé, 1900-1950*, dir. Henri-Jean Martin, Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet, Paris, Promodis, 1986.
- Histoire générale de la presse française. III. De 1871 à 1940*, dir. Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou, Paris, PUF, 1972.
- MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle. Un mutant des lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, 2003.
- OSTERWALDER Marcus, *Dictionnaire des illustrateurs, caricaturistes et affichistes*, avec la collaboration de Gérard Pussey, Marie Leroy-Crèvecoeur, Boris Poissard, intr. de Bernard Noël, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1989.
- PAUVERT-RAIMBAULT Dorothee, *Félicien Champsaur et le « modernisme ». À la croisée des arts*, thèse de doctorat, dir. Annie Renonciat, université Paris Diderot, 2010.
- SOLO François, SAINT-MARTIN Catherine et BERTIN Jean-Marie, *Dico Solo. Plus de 5 000 dessinateurs de presse et 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004.

AUTOUR DU *RIRE* :
GÉNÉALOGIE ET DIFFUSION DU SYNTHÉTISME GRAPHIQUE
DANS L'ESPACE MÉDIATIQUE FIN-DE-SIÈCLE

Julien Schub

En décembre 1897, Le Bocain, un illustrateur qui donne ses premiers dessins dans *Le Rire*, propose un petit diptyque qui résume deux courants stylistiques concurrents dans l'espace des revues satiriques (fig. 90). À gauche, une nature morte (qu'on dirait issue des Arts incohérents, ou cubiste avant l'heure) représentant des objets quotidiens (siphon, timbale, plumeau...) dans une composition éclatée, sur fond de motifs décoratifs de dentelle, le tout éclairé vigoureusement, provoquant un ballet d'ombres au premier plan. C'est le dessin refusé par « les directeurs de journaux illustrés [qui] ne savent pas apprécier le beau » et traité ce « chef-d'œuvre » de « méli-mélo ». À droite, le dessinateur a « figno[é] un peu » son dessin : les mêmes lignes, grâce à l'ajout de détails et de modelés, forment à présent une scène de rue familière aux lecteurs ; si les proportions sont encore assez déformées, on retrouve dans les visages et les vêtements des personnages le style habituel des illustrations de presse, un style international moyen, « réaliste », au sens où il utilise les moyens de la gravure pour créer une représentation vraisemblable, et qui s'est imposé depuis le milieu du XIX^e siècle grâce « au développement des moyens de transport et des techniques de reproduction, à la circulation accélérée des artistes et des images imprimées¹ ». Pourtant, si le dessin peut faire rire (on imagine qu'il s'adresse d'abord aux dessinateurs eux-mêmes, mais sa publication implique une lisibilité plus étendue), c'est justement parce que le style de la case de gauche est reconnaissable : ce que Le Bocain critique plaisamment, ce sont les expérimentations graphiques de certains dessinateurs liés à l'avant-garde, qui ont trouvé dans *Le Rire* un outil de diffusion massive et s'imposent désormais dans plusieurs domaines (affiche, réclame, etc.).

1 Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur (1830-1880)*, Genève, Droz, 2005, p. 80.

90. Le Bocain, satire du style synthétiste, *Le Rire*, n° 162, 11 décembre 1897, p. [8], coll. part.

Dans les douze pages de cet hebdomadaire à fort tirage, le lecteur d'aujourd'hui éprouve en effet un certain étonnement à découvrir que des dessins aux traits traditionnels alternent avec les productions audacieuses de quelques artistes qui ne sont pas sans rappeler, pour certaines, le style des tableaux les plus avant-gardistes qui garnissent au même moment les murs des galeries en marge du système des beaux-arts (celle de Louis-Léon Le Barc de Boutteville en particulier, où expose le groupe impressionniste-symboliste), ou, pour d'autres, la complexité décorative des affiches du Salon des Cent de *La Plume*. Ces deux styles avant-gardistes – l'un, que l'on pourrait qualifier de synthétiste², et qui s'incarne le mieux dans les dessins et gravures de Félix Vallotton, fréquent collaborateur du *Rire*; l'autre, de Modern Style, reprenant les arabesques à la mode à l'époque, et particulièrement représenté dans les dessins de Lucien Métivet – obéissent à des modalités de diffusion différentes. En analysant le parcours de certains dessinateurs, j'essayerai d'établir une sorte de généalogie du style synthétiste, en observant sa circulation dans la presse de l'époque, pour expliquer comment un artiste comme Vallotton peut se voir plébiscité aussi bien dans *La Revue blanche* que dans *Le Rire*, et pourquoi un dessinateur comme Auguste Roubille semble parfois faire du Maurice Denis (à moins que ce ne soit l'inverse). Je proposerai aussi quelques hypothèses sur les modalités de diffusion des modèles graphiques et la structuration de l'espace médiatique fin-de-siècle.

2 Voir Solange Vernois, « Caricature et modernité à la fin du XIX^e siècle : les trois synthèses », *Ridiculosa*, n° 14, 2008, p. 91-106.

Rappelons quelques éléments de la création du *Rire*³ : l'hebdomadaire est lancé en novembre 1894 par Félix Juven, un libraire-éditeur qui n'a suscité que peu de travaux⁴, mais qui eut à son actif de nombreuses publications populaires, couvrant des domaines aussi variés que la littérature (*La Lecture illustrée*), la vulgarisation (*La Vie scientifique*), le vélocipède (*La Bicyclette, Paris-Vélo*), ou la mode (*La Femme d'aujourd'hui*). Le succès est immédiatement au rendez-vous pour ce périodique qui affiche des reproductions en couleurs soignées en couverture⁵, et dont le ton satirique ne cherche guère à déranger : comme la majorité de ses lecteurs, *Le Rire* est antidreyfusard, antisémite, chauvin, raciste, mais d'une manière superficielle et non polémique (à de rares exceptions près⁶). Contrairement aux premiers périodiques satiriques qui furent également des outils de combat idéologique, *Le Rire* se contente de divertir en caricaturant les élites politiques et en se gaussant des modes du jour. Le premier numéro, tiré à 100 000 exemplaires, aurait provoqué un tel engouement qu'il aurait fait l'objet de plusieurs retirages d'après les échos émanant de la rédaction du périodique.

Le véritable architecte du *Rire* est le critique d'art Arsène Alexandre (1859-1937)⁷, choisi par Juven comme directeur artistique de l'hebdomadaire, rôle qu'il conservera jusqu'en 1900. Critique d'art prolifique, Alexandre avait été l'un des premiers, avec Félix Fénéon, à défendre le néo-impressionnisme en 1886. Il admirait Honoré Daumier comme Paul Gauguin, protégeait les artistes novateurs (Henri de Toulouse-Lautrec, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Maurice Denis) dans les colonnes des quotidiens (*L'Éclair, L'Événement*), et il était lié avec des artistes (Auguste Rodin), des galeristes et des collectionneurs (Paul Durand-Ruel, Théodore Duret), des dessinateurs de presse (Leonetto Cappiello, Caran d'Ache, Jules Chéret, Jean-Louis Forain, Adolphe Willette) et des écrivains (Edmond de Goncourt, Émile Zola, Marcel Schwob, Félix Fénéon). On doit à l'historien de l'art qu'il fut une *Histoire de l'art décoratif* en 1891, et en 1892 un volume

- 3 Pour une vision d'ensemble des travaux sur ce périodique, on se reportera à la bibliographie.
- 4 Voir Mélissa Rousseau, *Félix Juven libraire-éditeur (1862-1947)*, mémoire de DEA d'histoire socio-culturelle, dir. Jean-Yves Mollier, université de Versailles-Saint-Quentin, 1999 ; et Laurent Bihl, *La Grande Mascarade parisienne. Production, diffusion et réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914*, thèse de doctorat d'histoire contemporaine, dir. Christophe Charle, université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2010, p. 319-324.
- 5 Raymond Bachollet, « Les couleurs du *Rire* », *Le Collectionneur français*, n° 198, février 1983, p. 13-15.
- 6 Laurent Bihl, « V'là les Englishs, numéro spécial du *Rire* (1899) : la satire anglophobe menée jusqu'à l'incident diplomatique », *Ridiculusa*, n° 19, « L'Angleterre et la France dans la caricature », 2012, p. 127-142.
- 7 Sur cette personnalité, voir Joy Newton, « Auguste Rodin and Arsène Alexandre », dans *Le Champ littéraire, 1860-1900. Études offertes à Michael Pakenham*, dir. Keith Cameron et James Kearns, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 1996, p. 113-126.

consacré à *L'Art du rire et de la caricature*⁸, qui annonce son implication dans un périodique satirique. Il défend les Nabis dès leur apparition. Dans une lettre du 7 août 1892, Vuillard rapporte ainsi à Bonnard : « Arsène Alexandre m'a fait un bout de réclame, très gentil dans *L'Éclair*⁹ ». Il collabore à *La Revue blanche*, qui défend des positions esthétiques proches des siennes, en y publiant en novembre 1894 un article intitulé « Réflexions sur l'artiste »¹⁰.

La liste des collaborateurs envisagés du *Rire*, publiée dans le premier numéro du 10 novembre 1894, prend tout son sens lorsqu'on considère les choix esthétiques d'Arsène Alexandre (voir ci-contre).

On y trouve en effet, aux côtés de dessinateurs de presse satirique et d'écrivains « pour rire », dont les noms étaient attendus et dont Alexandre avait fait l'éloge dans *L'Art du rire et de la caricature* (Jean-Louis Forain, Adolphe Willette, Fernand Fau, Oswald Heidbrinck, Auguste Roedel, Louis Morin...), un groupe d'artistes et d'écrivains qui appartiennent à la « nébuleuse nابية¹¹ » et gravitent dans l'orbite de *La Revue blanche*¹². Ainsi, Louis Anquetin (1861-1932), l'un des créateurs du cloisonnisme, qui exposa au café Volpini avec Paul Gauguin, crée une affiche pour le lancement du *Rire*, reproduite dans le n° 2 du 17 novembre 1894, sa seule contribution au périodique. Charles Maurin (1856-1914), lié à Toulouse-Lautrec et au sculpteur François-Rupert Carabin (dont le nom étonne dans cette liste), enseigne à l'académie Julian¹³, où il a pour élève Félix Vallotton dès 1887, qu'il initie à la gravure sur bois, selon la technique archaïsante de la gravure au bois de fil qui produit les contrastes violents, caractéristiques des estampes de l'artiste suisse¹⁴. Outre Vallotton (1865-1925), de nombreux élèves de l'académie Julian apparaissent dans la liste : Hermann-Paul (1864-1940), qui y étudia avant Bonnard et les Nabis et qui collabore depuis janvier 1894 au *Courrier français*; Pierre Bonnard (1867-1947), qui entre à l'Académie vers 1888 et pousse les Nabis vers les arts graphiques; Marc Mouclier (1866-1948), un

8 Arsène Alexandre, *Histoire de l'art décoratif, du xv^e siècle à nos jours*, préface de Roger Marx, Paris, H. Laurens, 1892; *L'Art du rire et de la caricature*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1892.

9 Pierre Bonnard et Édouard Vuillard, *Correspondance*, éd. Antoine Terrasse, Paris, Gallimard, 2001, p. 20; cité dans Paul-Henri Bourrelier, « *La Revue blanche* ». *Une génération dans l'engagement (1890-1905)*, Paris, Fayard, 2007, p. 376.

10 Arsène Alexandre, « Réflexions sur l'artiste », *La Revue blanche*, vol. VII, n° 37, novembre 1894, p. 408-410 (extrait de son *Histoire populaire de la peinture*).

11 François Fossier, *La Nébuleuse nابية. Les Nabis et l'art graphique*, Paris, BnF/RMN, 1993.

12 Paul-Henri Bourrelier, « *La Revue blanche* ». *Une génération dans l'engagement*, op. cit., p. 349-352 (« Formation du groupe des peintres de la *Revue blanche* »).

13 On se reportera aux listes d'admission de l'académie Julian, Archives nationales (63 AS, Fonds de l'académie Julian), mises en ligne par Gérard Vallin, <https://sites.google.com/site/academiejulian>. Oswald Heidbrinck et Gaston Darbour ont aussi étudié à l'académie Julian.

14 Charles Maurin. *Un symboliste du réel*, cat. expo., dir. Gilles Grandjean, textes de Maurice Fréchet, Lyon/Le Puy-en-Velay, Fage Éditions/Musée Crozatier, 2006, p. 34-53.

artiste proche des Nabis (il rencontra Vuillard à l'académie Julian en 1886 et le fréquenta ensuite), futur collaborateur de *La Critique* de Georges Bans et créateur de *L'Omnibus de Corinthe*, une revue d'estampes et de littérature satiriques publiée entre 1897 et 1899 et diffusée sous forme autographique, qui accueillera des œuvres d'Alfred Jarry et de Pierre Bonnard. Seuls Hermann-Paul et Vallotton participeront effectivement au *Rire*. On trouve cependant dans cette première liste un réseau d'amitiés lié à la formation de ces artistes et à la sociabilité des cabarets où la plupart se fréquentaient.

LE RIRE

Publiera dans ses prochains Numéros

DES FANTAISIES ILLUSTRÉES EN COULEURS

ET EN BLANC & NOIR

de MM.

J.-L. Forain, Willette, Caran d'Ache

Fernand Fau

Dépaquit

Paule Crampel

Courboin

Jossot

Georges Delaw

G. Darbour

D'Espagnat

Gyp

Heidbrinck, Jean Veber, Léandre

Louis Anquetin

Ch. Maurin

H. de Toulouse-Lautrec

P. Bonnard

Hermann-Paul

Marc Mouclier

Vallotton

Rupert-Carabin

Rœdel, etc., etc.

Louis Morin

A. Schlaich

Alphonse Lévy

Grellet

Gumery

Verbeck

Vasseur

Guydo

Charly

Lebègue

D'autres noms, aimés du public, et d'autres encore qui seront des surprises, seront prochainement révélés à nos lecteurs¹⁵.

15 Avis au lecteur, *Le Rire*, n° 1, 10 novembre 1894, p. 5, typographie, gras et italique de l'original.

Cette liste doit également être mise en regard de celle des peintres de *La Revue blanche* qu'établit rétrospectivement Thadée Natanson en 1948 dans *Peints par eux-mêmes*: on retrouve Forain parmi les aînés, Hermann-Paul, Louis Anquetin, Charles Maurin dans les parages de la revue, et Toulouse-Lautrec, Mouclier, Vallotton, Bonnard parmi les peintres de *La Revue blanche*¹⁶. La plupart de ces noms restent cependant dans le domaine d'une collaboration virtuelle. La liste des collaborateurs *effectifs* du *Rire* doit surtout être rapprochée de celle des collaborateurs des suppléments satiriques de *La Revue blanche*: *Le Chasseur de chevelures* (janvier 1893-juillet 1894) et *NIB* (janvier, février et avril 1895)¹⁷. Si, aux côtés des artistes, on prend en considération les noms des écrivains qui participèrent à ces suppléments, on constate en effet l'existence d'un noyau de collaborateurs impliqués simultanément dans *La Revue blanche* et dans *Le Rire*. *Le Chasseur de chevelures* accueille les productions de Tristan Bernard, de Jules Renard, de Pierre Veber, de Romain Coolus, de Paul Masson, de Félix Vallotton et d'Henri de Toulouse-Lautrec; *NIB*, celles de Bonnard, de Romain Coolus, de Vallotton, de Renard, de Toulouse-Lautrec et de Tristan Bernard. S'ils ne sont pas annoncés dans la liste du premier numéro, la quasi-totalité des écrivains de ces suppléments collaboreront au *Rire*, aux côtés de Vallotton (à partir du n° 4 du 1^{er} décembre 1894) et de Toulouse-Lautrec (à partir du n° 7 du 22 décembre 1894, avec un commentaire de la rédaction¹⁸): Jules Renard dès le premier numéro, Pierre Veber¹⁹ et Tristan Bernard, tous deux à partir du n° 5 du 8 décembre 1894, Romain Coolus à partir du n° 12 du 26 janvier 1895. Dès le 17 novembre 1894, *Le Rire* fait d'ailleurs la réclame pour une « Petite collection du *Rire* » qui accueille les *Contes de Pantruche* de Tristan Bernard, illustrés par Vallotton (ils ne paraîtront qu'en 1897).

16 Paul-Henri Bourrelier, « *La Revue blanche* ». *Une génération dans l'engagement*, op. cit., p. 1096.

17 Voir la bibliographie.

18 « Linger, longer, loo! », *Le Rire*, n° 7, 22 décembre 1894, p. 4: « Comme les lecteurs du *Rire* le verront avec plaisir, M. H. de Toulouse-Lautrec nous donne aujourd'hui un premier dessin en couleurs. / C'est un saisissant portrait d'Yvette Guilbert interprétant la célèbre chansonnette anglaise *Linger, longer, loo!*; ce portrait a été exécuté dans des circonstances particulièrement flatteuses pour notre collaborateur et pour nous-mêmes. / La divette était à la veille même de son départ pour Londres. Mais sachant que Toulouse-Lautrec devait dessiner d'elle une silhouette dans le *Rire*, elle a non-seulement consenti, mais tenu à lui donner une séance et à chanter pour lui seul le gracieux refrain. / Nous envoyons donc, par delà les mers, à l'occasion de ce portrait historique, nos souhaits de succès et nos remerciements à l'artiste excellente et unique *que nos cœurs louent*. (Traduction libre.) ».

19 Pierre Veber était le beau-frère de Tristan Bernard; il avait été le condisciple de Romain Coolus et de Maurice Denis au lycée Condorcet.

Mais les parallélismes entre les suppléments de *La Revue blanche* et *Le Rire* dépassent la simple identité des collaborateurs : on trouve dans ces périodiques des contenus presque identiques. Tristan Bernard publie par exemple dans *Le Rire* du 9 février 1895 un texte surmonté d'une série de masques de Vallotton, simplement intitulée « Les revenants » (fig. 91). On reconnaît dans l'un d'eux une autre version d'un portrait de Louise Michel publié dans *Le Chasseur de chevelures* de juillet 1894 pour illustrer un rondel de Coolus (fig. 92). Ces trois masques sont par ailleurs extraits d'une suite de *Portraits choisis*, publiés la même année par Vallotton²⁰. Les parallélismes vont parfois jusqu'au recyclage : les dessins de Toulouse-Lautrec dans *Le Rire* du 26 janvier 1895 pour un texte de Coolus sur les clowns Foottit et Chocolat (fig. 93a-b) semblent issus de la même séance de croquis que ceux qu'il donne simultanément dans le *NIB* de *La Revue blanche* en janvier 1895 avec des textes de Tristan Bernard (fig. 94).

La portée politique des dessins de Toulouse-Lautrec dans le premier *NIB*²¹ est-elle complètement gommée dans *Le Rire*? Les aspects subversifs des productions de ces artistes semblent absents du périodique grand public, et le lecteur d'aujourd'hui peut se demander comment les collaborateurs d'une revue « engagée » comme *La Revue blanche* pouvaient proposer simultanément leurs œuvres aux côtés des dessins de Forain et de Caran d'Ache (qui se réuniront pour créer l'hebdomadaire illustré antidreyfusard *Psst!* en 1898). Un premier élément de réponse pourrait consister à revoir la manière dont on considère les périodiques satiriques, souvent mis sur le même plan que les revues d'avant-garde de la même époque. Comme le souligne Laurent Bihl, à l'inverse des revues littéraires et artistiques, ces périodiques ne résultent pas du regroupement d'artistes autour de valeurs partagées ou d'un projet identifiable (ce qui explique l'absence de tensions politiques entre les collaborateurs du *Rire*). L'impératif de divertissement est premier²².

La collaboration des auteurs des suppléments de *La Revue blanche* au *Rire* peut également être considérée comme une forme de restructuration, le passage du *Chasseur de chevelures* à *NIB* étant rendu possible par la participation de ses auteurs à l'hebdomadaire satirique de Félix Juven. Est-ce d'ailleurs un hasard si *Le Chasseur de chevelures* disparaît brusquement (et sans explication)

20 Félix Vallotton, *Portraits choisis*, série de 11 estampes (gravure sur bois et lithographie), Paris, L. Joly, 1894-1895.

21 Évanghélia Stead et Hélène Védrine rapprochent ce dessin des commentaires sur la campagne de colonisation du Dahomey dans le même numéro de *La Revue blanche* (« L'image comme instrument critique dans les revues fin-de-siècle », *Poétique*, vol. XLII, n° 168, 2011, p. 479-480).

22 Laurent Bihl, *La Grande Mascarade parisienne*, op. cit., p. 19 et 155. Voir aussi sa contribution, ici même, p. 633-658.

91. Félix Vallotton, *Les Revenants*, 1894, *Le Rire*, n° 14, 9 février 1895, p. 2, coll. part.
Gravures extraites des *Portraits choisis* publiés en 1894 par Vallotton :
Édouard Drumont (pl. 3), Henri Rochefort (pl. 4) et Louise Michel (pl. 1)

92. Félix Vallotton, dessin représentant Louise Michel pour le texte de Romain Coolus,
« Rondel de la Vierge Rouge », *Le Chasseur de chevelures*,
supplément de *La Revue blanche*, n° 33, vol. VII, juillet 1894, p. 88, coll. part.

93a-b. Henri de Toulouse-Lautrec, dessins pour Romain Coolus,
« Théorie de Foottit sur le rapt », *Le Rire*, n° 12, 26 janvier 1895, p. 7-8, coll. part.

94. Henri de Toulouse-Lautrec, publicité caricaturale pour le chocolat Potin,
NIB, encarté dans *La Revue blanche*, vol. VIII, n° 39, 1^{er} janvier 1895

quelques mois avant le début de l'aventure du *Rire*, comme pour laisser à ses rédacteurs le temps d'intégrer un nouveau périodique ? La porosité entre le personnel de *La Revue blanche* et celui du *Rire* met en lumière, en concurrence avec le modèle rédactionnel hiérarchisé des revues et des journaux, l'existence d'équipes aux contours non définis, de groupes aux structures informelles, qui s'épanouissent dans diverses publications et servent une autre reconfiguration possible de l'espace médiatique. Car l'étendue de ce phénomène remet également en question l'unité des revues non satiriques : l'intérêt monographique porté à ces périodiques et la difficulté à appréhender simultanément les énormes corpus d'articles et d'images qu'ils renferment conduisent à valoriser les relations hiérarchiques des rédacteurs au sein de chaque publication aux dépens des relations dynamiques qui s'instaurent *entre* les revues.

604

Je ferais l'hypothèse que le premier principe organisationnel des périodiques fin-de-siècle repose sur la formation de noyaux souples de collaborateurs, constituant des groupes rédactionnels informels qui participent simultanément à plusieurs publications en adaptant leurs productions aux contraintes de ces périodiques, mais en modifiant aussi en retour leur ligne éditoriale. La formation de ces noyaux résulte le plus souvent de contraintes sociales. Les groupes se consolident par l'appartenance aux mêmes communautés : scolaires et universitaires (on ne dira jamais assez la fonction essentielle de l'école dans la genèse des mouvements artistiques français sous la Troisième République), familiales, de convivialité (autour de lieux emblématiques comme les cabarets). Ils répondent à des besoins sociaux précis et permettent souvent de dépasser les oppositions politiques, idéologiques ou esthétiques entre leurs membres, ce qui peut expliquer la porosité des frontières entre l'avant-garde, la réclame, et la presse à grand tirage. Leurs productions ne se cristallisent pas forcément dans des structures uniques, ce qui invalide les études centrées sur un seul périodique. Les revues ne constituent peut-être des « nœud[s] de sociabilité littéraire²³ » que de manière superficielle par rapport aux forces sociales sous-jacentes. Les phénomènes médiatiques de cette époque doivent être étudiés selon le principe du réseau, mais d'un réseau pensé à la lumière du modèle biologique du parasitisme.

Cette métaphore du parasitisme permet d'expliquer l'expansion du style nabi à d'autres collaborateurs du *Rire*. Les dessins de Vallotton (fig. 95), dont le style est informé par sa pratique de la gravure sur bois de fil, développent une esthétique remarquable, fondée sur la suggestivité et la synthèse graphique

23 Voir Daphné de Marneffe, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation », *CONTEXTES*, n° 4, 2008, <http://contextes.revues.org/3493>. Voir également la contribution de Daphné de Marneffe, ici même, p. 171-198.

(stylisation et épure), le contraste (jeu sur le noir et le blanc), la déformation caricaturale, le décentrement du cadrage (à la manière japonisante), une construction géométrique abstraite de l'espace avec superposition des plans (grâce à un raccourci de la ligne de fuite), et l'utilisation rythmique de motifs décoratifs (boutons des sergents de ville, rayures des étoffes...). Or ce style synthétiste fait école parmi les jeunes collaborateurs du *Rire*. Les premiers dessins de Georges Delaw dans l'hebdomadaire auquel il collabore depuis le premier numéro (fig. 96 et 97) pourraient ainsi facilement être présentés comme des œuvres de Vallotton. Delaw, de son vrai nom Henri Georges Deleau (1871-1938), un dessinateur originaire des Ardennes²⁴, s'est installé à Montmartre en 1893 avec son ami d'enfance, Jules Depaquit (1869-1924)²⁵. Ce dernier participe aussi au *Rire*, en s'inspirant également du style synthétiste de Vallotton (fig. 98). Delaw et Depaquit développeront ensuite tous deux des esthétiques personnelles, Delaw dans les ouvrages pour la jeunesse, Depaquit principalement comme dessinateur de presse. Mais même des artistes plus expérimentés comme Hermann-Paul s'essayaient au style synthétiste (fig. 99). Il faudrait s'intéresser en détail, dans cette perspective, à un artiste comme Auguste Roubille (1872-1955), qui commença au Salon des indépendants, travailla pour *Le Courrier français*, et fit une longue carrière de dessinateur de presse, d'illustrateur et d'affichiste. Sa palette stylistique très large rappelle les dessins japonisants de Bonnard, les tableaux de Vallotton, les affiches de Toulouse-Lautrec, ou les illustrations de Denis. Le caractère novateur de ces styles peut être mesuré par comparaison avec celui des publicités et caricatures étrangères introduites dans l'hebdomadaire par Félix Juven, qui achetait des dessins à des revues comme *Simplicissimus* de Munich (fig. 100). Les dessinateurs français qui intéressaient les périodiques étrangers étaient au contraire les artistes les plus novateurs : Vallotton, Delaw, Jossot sont souvent mis à contribution par des revues européennes comme *Jugend*²⁶. On pourrait proposer le même genre d'analyse d'un autre style d'époque, l'Art Nouveau ou

24 Voir les numéros de revues consacrés à son œuvre : *La Grive*, n° 32, « Georges Delaw, l'Imagier de la Reine », avril 1936 ; *Les Amis de l'Ardenne*, n° 1, « Georges Delaw ou les folies bergères », 15 juin 2003 ; ainsi que l'ouvrage collectif édité par les Services culturels de la province de Luxembourg, *Delaw, l'Ymagier (1871-1938)*, Neufchâteau (Belgique), Weyrich, 2012.

25 Voir le dépliant de l'exposition organisée par la médiathèque municipale de Sedan et l'association Les Amis de l'Ardenne, « Georges Delaw (1871-1938), Jules Depaquit (1869-1924), dessinateurs, poètes, farceurs. Deux Sedanais à Montmartre », dir. Serge Frechet, http://www.bm-sedan.fr/userfiles/file/Animations/Archives/2004_expo_Delaw_Depaquit.pdf.

26 Voir Suzanne Gourdon, *La « Jugend » de Georg Hirth. La Belle Époque munichoise entre Paris et Saint-Petersbourg*, Strasbourg, Centre d'études germaniques, coll. « Revue d'Europe centrale », 1997, p. 75 ; Jean-Claude Gardes, « L'influence de la culture française sur les revues munichoises de la Belle Époque », *Le Temps des médias*, vol. XI, n° 2, 24 février 2009, p. 57-71 ; et Laurent Bihl, *La Grande Mascarade parisienne*, op. cit., p. 159.

95. Félix Vallotton, dessin pour « Au voleur », fantaisie par F. Vallotton et Jules Renard,
Le Rire, n° 19, 16 mars 1895, p. 6, coll. part.

96. George[s] Delaw, dessin, *Le Rire*, n° 17, 2 mars 1895, p. 2, coll. part.

97. Georges Delaw, *La Musique adoucit les mœurs*, 1895,
Le Rire, n° 30, 1^{er} juin 1895, p. 6, détail, coll. part.

98. Jules Depaquit, dessin, *Le Rire*, n° 13, 2 février 1895, p. 9, coll. part.

99. Hermann-Paul, *Biches au bois*, 1894, *Le Rire*, n° 5, 8 décembre 1894, p. 5, coll. part.

Modern Style, celui que développe en particulier Lucien Métivet dans *Le Rire*, et dont on pourrait faire la généalogie, depuis les recherches des Arts & Crafts jusqu'aux illustrations de Paul Berthon, d'Andhré Des Gachons, ou de Georges de Feure, en passant par la figure centrale d'Eugène Grasset, qui fut le maître ou l'inspirateur de la plupart d'entre eux.

REPRODUCTIBILITÉ ET DIFFUSION DES MODÈLES

Qu'est-ce qui explique cet engouement pour le style synthétiste ? Si on comprend par quels réseaux les formes et les modèles circulent, qu'est-ce qui rend cette circulation possible et surtout efficace ? D'un point de vue théorique, le style synthétique de Vallotton et des Nabis (comme celui de Gauguin et des peintres de Pont-Aven) résulte d'une réaction contre l'industrialisation de l'art et l'uniformisation des styles au profit d'une esthétique réaliste. Contre l'imposition de ces valeurs bourgeoises en art, Champfleury chantait déjà les louanges des images d'Épinal. Émile Bernard, Paul Gauguin, Félix Vallotton s'inspirent des techniques archaïques de l'imagerie populaire, valorisée dans des publications comme *L'Ymagier* de Remy de Gourmont et d'Alfred Jarry, où l'image médiévale ou populaire est proposée comme modèle d'un art véritable, en réponse aux images bourgeoises reproduites par milliers dans les médias fin-de-

100. « Le Rire à l'étranger », *Le Rire*, n° 7, 22 décembre 1894, p. 9, coll. part.

siècle grâce aux progrès des procédés photomécaniques²⁷ (on notera que Delaw, à la suite d'autres artistes comme Andhré Des Gachons, se donne lui-même le titre d'« Ymagier de la Reine »). On assiste aussi à l'essor de sociétés de graveurs sur bois qui défendent la gravure originale, en réaction à l'industrialisation des techniques de reproduction, avec des organes comme *L'Image*. C'est dans ce contexte qu'Octave Uzanne écrit en 1892 un article intitulé « La renaissance de la gravure sur bois. Un néo-xylographe : M. Félix Vallotton », dans lequel il loue, à une époque où « tout peut se reproduire industriellement », la « brutalité des moyens » et le « retour aux factures primitives » des estampes de Vallotton²⁸.

Mais la diffusion massive du style synthétiste par toutes sortes de médias (peinture, illustration, presse, affiche, publicité) montre que les enjeux dépassent celui d'un simple refus de l'art industriel. Sinon, comment expliquer

27 Voir mes articles « Synthétisme, primitivisme et éloge de la naïveté : le modèle de l'art populaire au XIX^e siècle », dans *L'Idée de littérature à l'épreuve des arts populaires (1870-1945)*, dir. Pascale Alexandre-Bergues, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2015, p. 23-44, et <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00988516> [18/12/2014]; « Les nouveaux Imagiers : portrait de l'artiste en artisan médiéval au XIX^e siècle », dans *Réévaluations du romantisme*, dir. Marie Blaise et Sylvie Triaire, Montpellier, PULM, coll. « Le centaure », 2014, p. 321-344.

28 Octave Uzanne, « La renaissance de la gravure sur bois. Un néo-xylographe : M. Félix Vallotton », *L'Art et l'Idée*, vol. I, n° 2, 20 février 1892, p. 114-117.

le rôle des artistes qui s'en réclament dans le renouvellement de l'art de l'affiche et de la réclame, objets hautement industriels s'il en est? Un premier point à considérer est celui de la reproductibilité du synthétisme graphique. La simplification du trait, les forts contrastes, les jeux sur les motifs décoratifs provoquent un puissant impact visuel qui est mis en valeur par la reproduction photomécanique, qui augmente encore souvent l'uniformité des aplats. Ce style très affirmé fonctionne dans l'espace graphique de l'époque comme un système de signes original, avec sa propre grammaire visuelle. Le caractère massif de sa diffusion et son adéquation avec les procédés techniques de l'époque contribuent à son appropriation par d'autres producteurs. Il y a ainsi une sorte de « devenir-modèle » de certains objets ou de certaines productions culturelles.

610

La question de la reproductibilité n'est cependant pas uniquement une question technique (ce qu'on peut reproduire grâce aux méthodes disponibles à un moment donné), mais également une question sociale : qu'est-ce qu'une société, une communauté jugent digne ou souhaitable de reproduire? C'est ici qu'on peut observer une convergence entre deux mouvements *a priori* antagonistes : d'une part, la quête d'un art synthétique, anti-industriel et anti-académique, fondé sur l'inscription de la singularité de l'artiste dans son œuvre; de l'autre, la production d'une culture marchande destinée à provoquer le désir chez des consommateurs indifférenciés. Ces deux recherches témoignent pourtant d'un même phénomène : l'apparition d'un nouveau régime du signe dans la culture occidentale, signe fonctionnant selon le principe de la suggestion – principe central aussi bien pour l'esthétique symboliste que pour la réclame. Le modèle de ce signe est celui de la marchandise-fétiche, selon l'analyse de Karl Marx au début du *Capital* (1867, trad. française à partir de 1872) : un objet dynamique, « essentiellement immatériel et abstrait²⁹ », destiné à changer sans cesse de signification pour fixer les désirs du consommateur, et dont le mode d'ostentation privilégié est la page de publicité. Dans l'espace abstrait de la page de réclame, les objets et les signes sont en effet sortis de leurs contextes d'usage et réunis de manière non hiérarchisée; des formes appartenant à des régimes sémiotiques différents se combinent pour former des dispositifs textes-images dynamiques³⁰. La puissance d'évocation et la polysémie du style synthétiste émanent donc d'une réflexion sur le régime des

29 Voir Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale*, traduit par Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche. Petite bibliothèque », 1998, p. 74.

30 Voir Andrew Thacker, « Les goûts modernes : la culture publicitaire visuelle et verbale dans les revues modernistes », dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, p. 375-393.

signes de l'Occident capitaliste. Elles rendent ce régime particulièrement apte à une réappropriation par la culture marchande fin-de-siècle et expliquent sa circulation. Les artistes synthétistes, rejetés par les institutions traditionnelles, trouvent dans l'espace de la réclame et de la production culturelle de masse un dernier terrain d'innovation et une forme de mécénat.

Allons plus loin : les frontières poreuses entre la caricature et la réclame³¹ font des périodiques satiriques des lieux privilégiés d'expérimentation formelle. Dans *Le Rire*, les productions avant-gardistes et commerciales coexistent et forment un ensemble particulièrement efficace. Ne faudrait-il pas considérer que c'est dans cet espace médiatique hybride que les styles d'avant-garde ont pu être conçus et se développer ? Plutôt que d'une réappropriation, il faudrait bien parler d'une élaboration du style synthétiste dans les périodiques satiriques.

BIBLIOGRAPHIE

Sur *Le Rire*

- BACHOLLET Raymond, « La revue satirique illustrée », *Le Collectionneur français*, n° 154, février 1979, p. 11-13.
- , « *Le Rire* (de 1894 à nos jours) », *Le Collectionneur français*, n° 156, avril 1979, p. 7-9.
- , « *Le Rire* avant la première guerre mondiale », *Le Collectionneur français*, n° 157, mai 1979, p. 13-16.
- , « Les couleurs du *Rire* », *Le Collectionneur français*, n° 198, février 1983, p. 13-15.
- BIHL Laurent, *La Grande Mascarade parisienne. Production, diffusion et réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914*, thèse de doctorat d'histoire contemporaine, dir. Christophe Charle, université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2010.
- , « *Le Rire* », *Ridiculosa*, n° 18, « Panorama de la presse satirique », dir. Jean-Claude Gardes, Jacky Houdré et Alban Poirier, 2011, p. 176-181.
- , « V'là les Englishs, numéro spécial du *Rire* (1899) : la satire anglophobe menée jusqu'à l'incident diplomatique », *Ridiculosa*, n° 19, « L'Angleterre et la France dans la caricature », dir. Jean-Claude Gardes, Gaïd Girard et Pascal Dupuy, 2012, p. 127-142.
- BRINGER Rodolphe, *Trente ans d'humour*, Paris, France-Édition, 1924.
- « Claude Verrier, Léandre, Gotlib, Sacha Guitry, "Le Rire" », *Caricature et caricaturistes*, n° 4, juin 1989.

31 Laurent Bihl, *La Grande Mascarade parisienne*, op. cit., p. 472-473.

GARDES Jean-Claude, « La course automobile "Paris-Berlin" (1901) et sa transcription graphique dans les dessins du *Rire* », *Recherches contemporaines*, n° spécial « L'image satirique face à l'innovation », dir. Hélène Duccini et Jean-Claude Gardes, 1998, p. 53-65.

—, « L'influence de la culture française sur les revues munichoises de la Belle Époque », *Le Temps des médias*, vol. XI, n° 2, février 2009, p. 57-71.

LETHÈVE Jacques, *La Caricature et la presse sous la III^e République*, Paris, Armand Colin, coll. « Kiosque », 1961.

« *Le Rire* ». *La Belle Époque dans toute sa vérité*, dir. Jean-Claude Simoën et Gérard Guicheteau, Paris, Robert Laffont, 1981.

ROUSSEAU MéliSSa, *Félix Juven, libraire-éditeur (1862-1947)*, mémoire de DEA d'histoire socio-culturelle, dir. Jean-Yves Mollier, université de Versailles-Saint-Quentin, 1999.

TILLIER Bertrand, *La République. La caricature politique en France (1870-1914)*, Paris, CNRS éditions, 1997.

612 De nombreux numéros du *Rire* ont été numérisés par la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image (années 1894-1903, <http://collections.citebd.org/lerire/>), par l'université de Heidelberg (années 1895-1903 et 1907, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rire>), et par Gallica (quelques numéros des années 1898-1904 et une grande partie des années 1904-1924, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34432899t/date.r=.langFR>).

Sur *La Revue blanche*, *Le Chasseur de chevelures*, *NIB*

BERNIER Georges, « *La Revue blanche* », *ses amis, ses artistes*, Paris, Hazan, 1991, p. 275-285.

BOURRELIER Paul-Henri, « *La Revue blanche* ». *Une génération dans l'engagement (1890-1905)*, Paris, Fayard, 2007 (*Le Chasseur de chevelures*, p. 460-475 ; *NIB*, p. 478-481).

COMÈS Geneviève, « *La Revue blanche* » et le mouvement des idées, thèse de doctorat d'État, dir. Robert Jouanny, université Paris XII, 1987.

FOSSIER François, *La Nébuleuse nabis. Les Nabis et l'art graphique*, Paris, BnF/RMN, 1993.

JACKSON Arthur Basil, *La Revue blanche (1889-1903). Origine, influence, bibliographie*, Paris, Minard, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », 1960.

NATTIER-NATANSON Evelyn, *Les Amitiés de « La Revue blanche » et quelques autres*, Vincennes, Éditions du Donjon, 1959.

STEAD Évanghélia, *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2012, p. 99-110.

STEAD Évanghélia et VÉDRINE Hélène, « L'image comme instrument critique dans les revues fin-de-siècle », *Poétique*, vol. XLII, n° 168, novembre 2011, p. 467-492.

Sur le style synthétiste

- AURIER Albert, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercur de France*, vol. II, n° 15, mars 1891, p. 155-165.
- BERNARD Émile, « Notes sur l'école dite de Pont-Aven », *Mercur de France*, vol. XLVIII, n° 168, décembre 1903, p. 675-682.
- , « Mémoires sur l'histoire du symbolisme pictural de 1890 », *Maintenant*, n° 2, 20 avril 1946, p. 204-211.
- CARIOU André, « 1888, le deuxième séjour de Gauguin, l'invention du synthétisme », dans *L'Aventure de Pont-Aven et Gauguin*, cat. expo., dir. André Cariou, Milano, Skira, 2003, p. 91-97.
- DESSY Clément, « Peinture synthétiste et littérature : *Les Jours et les Nuits* d'Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 123-124, 2009-2010, p. 37-49.
- DUJARDIN Édouard, « Le cloisonnisme », *La Revue indépendante*, vol. VI, n° 17, mars 1888, p. 487-492.
- SCHUH Julien, « Jarry synthétiste », dans *Alfred Jarry et les arts*, dir. Henri Béhar et Julien Schuh, Paris/Tusson, L'Étoile-Absinthe/Du Lérot, 2007, p. 91-104.
- STEVENS MaryAnne, « Émile Bernard et l'esthétique de Pont-Aven », dans *L'Aventure de Pont-Aven et Gauguin*, cat. expo., dir. André Cariou, Milano, Skira, 2003, p. 49-59.
- VERNOIS Solange, « Caricature et modernité à la fin du XIX^e siècle : les trois synthèses », *Ridiculosa*, n° 14, 2008, p. 91-106.

L'ART TÉLÉGRAPHIQUE
OU L'ALLÉGORIE DE LA VIE MODERNE :
FRANTIŠEK KUPKA DESSINATEUR DE PRESSE¹

Markéta Theinhardt

Installé à Paris depuis 1895-1896 où il acquiert une certaine notoriété en tant que dessinateur de presse, l'artiste tchèque František Kupka, alors âgé de 31 ans, est mentionné en 1902 dans le seul numéro non monographique de *L'Album*, publication destinée à promouvoir les maîtres de la « caricature française »². Ce numéro est consacré à la « pléiade des jeunes » artistes à l'avenir prometteur. Kupka y est présenté aux côtés de Jacques Villon, de David Ossipovitch Widhopff, de Maurice Gottlob, ou encore de Jean Wély.

De la fin du XIX^e siècle aux premières années du XX^e, Kupka réalise plusieurs centaines d'œuvres graphiques pour la presse – et nous n'avons pas encore la certitude de les avoir toutes repérées. L'artiste, qui jette alors « des hauteurs de Montmartre ses bombes sur toute la culture pervertie et hypocrite », comme le dit en 1906 le critique tchèque Karel B. Mádl³, est notamment célèbre pour ses contributions à *L'Assiette au beurre* (65 compositions de 1901 à 1907), à *Cocorico* (18 compositions en deux ans, 1900-1902), et au *Canard sauvage* (51 compositions durant six mois en 1903). Parmi les autres périodiques, citons, de façon non exhaustive : *La Vie en rose*, *Le Frou-Frou*, *Le Cri de Paris*, *Le Verbe*, *Les Temps nouveaux*, *Le Rire*, *Le Sourire*, *L'Illustration*, *La Vie illustrée*, la revue « franco-allemande » *Das Album*, la revue allemande *Jugend*, l'hebdomadaire *Berliner Illustrirte Zeitung*, la publication viennoise *Die Zeit*, et les revues tchèques comme *Zlatá Praha* [Prague, ville d'or], *Rudé květy* [Fleurs rouges], *Práce* [Le Travail], *Matice svobody* [Association de la liberté], *Volná myšlenka*

1 Cette contribution est fondée sur une recherche entreprise avec Pierre Brullé qui a abouti à l'exposition organisée à la Galerie de la Bohême occidentale de Plzeň et à *Orbis Pictus Františka Kupky. Mezi symbolismem a reportáží* [Orbis Pictus de František Kupka. Entre symbolisme et reportage], cat. expo., dir. Markéta Theinhardtová et Pierre Brullé, Řevnice, Arbor Vitae, 2014. Les textes des deux auteurs sont accompagnés de médailles sur les revues françaises pour lesquelles Kupka avait travaillé, rédigés par Michel Dixmier.

2 *L'Album*, n° 18, « La pléiade des jeunes », 1902.

3 M. [K. B. Mádl], « Fr. Kupka », *Zlatá Praha*, vol. XXIII, n° 30, 1906, p. 357-358 : « s výšín Montmartru hází své bomby do vši zkažené a hypokritní kultury. »

[*Libre-pensée*], où sont fréquemment publiés des travaux repris ou modifiés. Mentionnons également ses œuvres graphiques libres, exposées aux Salons, mais reproduites dans les revues, tout particulièrement la lithographie *Les Fous*, ou encore ses contributions au compendium de modèles décoratifs *Dekorative Vorbilder*, publié périodiquement à Stuttgart.

616

Ce corpus reflète toute une vision philosophique de l'humanité, souvent critique, voire satirique, que l'artiste s'est forgée depuis son séjour à Vienne. De tous les courants de pensée qui s'affrontent à l'époque, la conception du monde selon Kupka pourrait être rattachée à ce qu'on a pu parfois désigner sous le nom de « troisième voie ». Partagée par un grand nombre d'intellectuels autour de 1900, celle-ci assimile des éléments idéologiques disparates seulement en apparence, dont le dénominateur commun serait la critique du contrat social et de l'ordre établi, et dont les mots-clés iraient de la théosophie à l'anticléricisme, en passant par le pacifisme et une profonde confiance accordée à la science, à la libre pensée, à l'anticapitalisme et à la justice sociale, sans pour autant prôner une organisation militante précise. Réalisées dans l'atmosphère subversive du Montmartre artistique, les œuvres de Kupka issues de ce corpus portent en elles les empreintes iconographiques de cet univers ; elles se réfèrent également aux ambitions intellectuelles du symbolisme et aux recherches formelles qui leur sont reliées.

Reconnu en France, l'œuvre de Kupka l'est d'autant plus dans son pays natal, la Bohême, notamment grâce au réseau artistique et intellectuel avec qui il entretient des relations étroites. Membre de Mânes, l'association sécessionniste d'artistes plasticiens, il participe à ses expositions en y présentant aussi ses contributions pour la presse libertaire. Dans le cadre de l'Exposition ouvrière inaugurée en 1902 à Prague, Kupka expose le cycle *L'Argent*, réalisé en 1901 pour le numéro spécial de *L'Assiette au beurre*. Sa gloire de glossateur ironique de la société culmine lors de l'exposition itinérante organisée à travers la Bohême et la Moravie par l'intermédiaire des cercles progressistes et libre-penseurs entre 1905 et 1907. Cette exposition est à l'origine de nombreuses polémiques plus ou moins virulentes, notamment d'ordre politique. Elle est également l'occasion des premières réflexions « parnassiennes » sur la légitimité de l'art politiquement engagé⁴.

4 La revue de l'association Mânes, *Volné směry* [*Tendances libres*], dont Kupka fut membre, critique notamment dans un article non signé (probablement de Miloš Jiránek) l'engagement politique des dessins de Kupka : « Kupka m'est sympathique en tant qu'illustrateur et dessinateur-reporter dans le bon sens du mot, sa satire et sa philosophie sont littéraires et forcées. » [« *Celkem je mi Kupka nejsympatičtější jako ilustrátor a kreslíř – reportér v dobrém slova smyslu, satyra i filosofie jeho jsou literární a nucené.* »] (*Volné směry*, n° 10, 1906, p. 142).

La question se pose cependant de savoir dans quelle mesure ce corpus d'images entretient ou non des liens avec l'œuvre d'avant-garde de l'artiste, notamment son œuvre non-figuratif. De là émergent également les questions du langage iconographique employé et de sa façon de communiquer des idées modernes dans le contexte de l'époque et en relation avec le concept qui l'anime.

TOURNER LA PAGE

Comme un grand nombre d'artistes dont l'œuvre se situe entre l'idéalisme, l'individualisme fin-de-siècle et l'avènement des avant-gardes, Kupka manifeste bientôt sa volonté de tourner la page de l'art engagé et « utilitaire » pour entreprendre une réflexion profonde sur l'essence même de la création artistique. À partir de 1906, alors qu'il emménage à Puteaux, tout comme son voisin et ami montmartrois Jacques Villon, lui aussi dessinateur de presse, Kupka commence de nouveau à participer à la « compétition artistique » des Salons. Ainsi, après une césure de quelques années, il présente en 1906 au Salon d'automne son tableau programmatique *Soleil d'automne* (Prague, galerie Národní). C'est également à cette époque qu'il achève son travail monumental d'illustrations pour *L'Homme et la terre*, œuvre en six volumes du géographe anarchiste Élisée Reclus, dont les cinq premiers volumes sont publiés en octobre 1905 – le sixième ne paraît qu'en 1908. On peut considérer ces illustrations, inspirées par l'idéologie de Reclus, comme l'aboutissement de la période artistique où Kupka dépeint sa vision holistique de l'humanité, notamment à travers la presse illustrée. « Pendant quatre années j'ai eu à suivre l'évolution de l'homme sur la terre et c'était pour moi un bienfait, j'ai vu les humanités passer mieux qu'on les voit dans les écoles », se souvient-il vers 1911-1912⁵.

Le refus de son œuvre antérieur, notamment celui effectué pour la presse, s'approfondit au fur et à mesure que progresse la recherche qui le mène finalement à l'art non-figuratif.

Peu de temps avant l'inauguration du Salon d'automne de 1912, où il présente ses deux premières œuvres « abstraites », *Amorpha. Fugue à deux couleurs* (Prague, galerie Národní) et *Amorpha. Chromatique chaude* (Prague, musée Kampa), Kupka reçoit dans sa maison-atelier à Puteaux l'écrivain et journaliste tchèque Richard Weiner⁶. Autorisé par l'artiste, l'article qui résulte de cette rencontre est intitulé de façon évocatrice « Une visite chez le nouveau František Kupka ». Ce texte précieux contient de nombreuses informations

5 Manuscrit *Enquête sur la vie des peintres, ca 1911-1912*, archives Kupka, coll. part.

6 Richard Weiner (1884-1937), poète, prosateur et journaliste tchèque, proche de l'expressionnisme, puis du surréalisme (Le Grand Jeu).

et observations authentiques dans lesquelles transparait l'attitude de l'artiste à l'égard de la période faste où il compte parmi les dessinateurs de presse les plus appréciés et recherchés. Weiner le compare à un « prince déçu qui quitte son palais et ses courtisans ayant compris que toutes les richesses qu'il avait accumulées étaient étrangères à son cœur, même si elles étaient capables de lui donner tout ce dont rêvaient ses contemporains moins heureux. » Après avoir délaissé les « sphinges taciturnes et méchantes », le « nouveau Kupka » s'éloigne de celui qui dessinait alors « Machar⁷ en train de mettre un pansement sur la patte du Lion de la Bohême » et ne s'intéresse plus aux « banquiers du ventre desquels s'égrène de l'or et qui, avec leurs mains courtes aux doigts de fauves, entreprennent d'étreindre le monde entier, ni aux fous qui présentent au cirque leurs clowneries insensées, croyant sottement qu'ils sont des artistes libres, tandis qu'ils sont gérés par Quelqu'un. »

618

Après avoir ainsi décrit en abrégé et avec brio l'essentiel de l'iconographie de l'œuvre politiquement et socialement engagé de l'artiste, Weiner cite ce propos lapidaire et rétrospectif de Kupka : « Pour moi aujourd'hui c'est la fête, tous les jours ; avant c'était éternellement la vie quotidienne. » Le journaliste commente :

Oui, c'était la grisaille jour après jour, lorsqu'il illustrait en tant que collaborateur de *L'Assiette au beurre* la vie contemporaine, lorsqu'il décrivait la face cachée de la société, lorsqu'il exposait « la douleur du pauvre », comme il le dit lui-même. Kupka dessinateur était alors convaincu de contribuer au changement, dans lequel il a vu le salut humain et qui à cette époque avait été le thème éternel de ses compagnons de jadis. Cela devait être un état d'âme bien étrange : dans la ferme conviction qu'il travaillait pour une cause utile et nécessaire et qu'il contribuait même à l'œuvre salvatrice de l'humanité, il cherchait, en vain, ce qui pouvait ressembler à une satisfaction intérieure. Il devait sûrement s'étonner de savoir pourquoi ce travail qu'il effectuait avec tant de dévouement en disciple et en adepte enthousiaste, pourquoi le succès, dont il a été couvert, ne formaient pas dans son for intérieur un sentiment joyeux, festif. Comment était-il possible qu'une œuvre reconnue et couronnée de succès n'ait pas pu résonner vivement en lui-même ? Pourquoi un travail qui devrait contribuer à la création d'une forme extérieure vue clairement, se muait dans son âme en quelque chose de limité, sinon d'informe et sans joie ? C'était parce que lui, qui a créé de façon partisane, a été, déjà alors, un artiste profondément sans parti. Son œuvre et son

7 Josef Svatopluk Machar (1864-1942), poète, prosateur, journaliste et homme politique tchèque. Son œuvre se distingue par des pointes ironiques et satiriques. Pendant un temps, il est proche de la pensée libre et co-fondateur de la revue homonyme *Volná myšlenka* [*Pensée libre*]. Sa correspondance avec Kupka, qui a illustré la plupart de ses livres, témoigne d'une amitié profonde. Elle est conservée aux archives littéraires à Prague, Památník národního písemnictví (désormais PNP).

inclinaison ont été disparates. L'homme qui a pensé qu'il était possible d'obtenir satisfaction dans un travail utile, fut en réalité un artiste trop absolu et de ce fait non adapté à un travail utile (socialement).

Et Kupka, de répondre tout aussi directement à Weiner : « Je ne reviendrai plus à ces travaux antédiluviens, c'était déshonorant, mais je ne sais pas trop où je vais aujourd'hui. Parfois je me sens comme si j'allais vers l'obscurité. »⁸ Dans le texte manuscrit qui devait servir de réponse à une enquête sur la vie des peintres, Kupka exprime la même distance envers son œuvre engagé. Alors qu'il décrit une mésaventure dont il a été la victime – une boulangère l'aurait accusé d'avoir payé avec de la fausse monnaie et lui aurait retiré son « morceau de pain de dessous le bras » –, il remarque :

Ne croyez pas que je me sentais la haine, non, pas la moindre, je ne suis pas tombé jusqu'à la jalouse envie du prolétaire socialiste. Mais ne me voyant pas la possibilité de contribuer au nombre des offrandes sur l'autel de l'Art, j'espérais pouvoir aider à aplanir les maux dont souffre la société et dont j'étais moi-même victime, par des dessins – forcément tendancieux. Grande Pallas, pardonne-moi ce méfait ! J'étais si jeune et vieux déjà – et j'avais tant à dire⁹.

- 8 Richard Weiner, « Návštěvou u nového Františka Kupky » [« Une visite chez le nouveau František Kupka »], *Samostatnost [Indépendance]*, 1912, réédité et commenté par Jindřich Chaloupecký, *Výtvarné Umění [Arts plastiques]*, vol. XV, n° 8, 1968, p. 367-371, p. 367 : « [...] opouští je jako zklamaný kníže svůj palác a dvořanstvo, když poznal, že to, co mnil svým bohatstvím, jest cizí jeho srdci, ač mu opatřuje vše, po čem touží jeho méně šťastní současníci; a odchází stranou, hledat, co posud mu zivot odrekl [...] Cestou možno ještě srovnati všetečné otázky po tom, je-li pravda, že uz nechce ty mlčící sfingy, které byly tak výmluvné a zlé, že se už nezná k tomu Kupkovi, jenž kreslil svého Machara obvazujícího pracku českého lva, že už ho nezajímají bankéři, z jejich břich se trousí zlato a kteří svýma krátkýma rukama a drvačimi prsty hledí obemknouti celý svět, ani ti blázni, kteří v cirku provádějí své pošetilé evoluce v hloupém domění, že jsou svobodnými artysty, zatímco je řídí Kdosi [...] Ano, byl všední den, když jako spolupracovník Assiette au beurre ilustroval současnost, když líčil rub společnosti, když vystavoval "bolest chudákovu", jak sám říká. Tehdy kreslil Kupka věřil, že svými listy přispívá poctivě k převratu, v němž viděl vykoupení člověka a který byl věčným tématem rozprav jeho tehdejších druhů. A musil to byt divný duševní stav: v skálopevné víře, že koná věc užitečnou, věc nutnou, ba že spolupracuje na díle lidského vykoupení, hledal marně, co by se podobalo vnitřnímu zadostiučinění. Bylo mu jistě s podivem, jak to, že věc, kterou koná jako nadšený učedník a vyznavač s tolikými odevzdáním, jak to, že úspěch, kterým je zahrnován, neformuje se v něm samém ve sváteční, radostný pocit. Jak to, že dílo schválené a úspěšně nemělo v tvůrci rušné odezvy? Proč práce, která má přispěti k vybudování jasně viděné formy vnější, je v jeho duši čímsi okleštěným, ne-li beztvárným a bezradostným? To proto, že on, který tvořil tendenčně, už tehdy byl člověkem absolutně beztendenčním. Jeho dílo a jeho inklinace byly nesourodé. Člověk, jenž se domníval, že možno dojít zadostiučinění v práci užitečné, byl příliš absolutním umělcem a tedy neuzpůsoben pro práci užitečnou (sociálně). [...] K těm předpotopním věcem už se nevrátím, to byla hanebnost, ale o tom, kam jdu, nevím mnoho. Je mi někdy, že jdu do temna. »
- 9 *Enquête sur la vie des peintres*, ms. cité.

Le refus manifeste de l'art socialement et politiquement engagé chez Kupka semble ainsi quasiment constituer l'un des éléments de son nouveau programme artistique. Pour cette raison, le questionnement sur le corpus des travaux pour la presse de l'un des artistes les plus marquants du xx^e siècle devrait porter non seulement sur son contexte, mais également sur le concept qui l'anime.

DESSINATEUR DE PRESSE : ICONOGRAPHIE ET STRATÉGIE REPRÉSENTATIVE

620

Lorsqu'il quitte Vienne pour s'installer à Paris dans la seconde moitié des années 1890, Kupka gagne sa vie en tant que dessinateur de mode au magazine *Harper's Bazar*. Il prépare en parallèle sa première participation au Salon de la Société nationale des beaux-arts. En 1899, il expose *Le Bibliomane* (1897, Prague, collections du château de Prague), « allégorie réelle » qu'il considère comme salvatrice pour son activité créatrice. Nous savons par la correspondance avec son ami Josef Svatopluk Machar que Kupka s'identifie avec le personnage du bibliomane, plongé dans ses livres et ses pensées au point de ne plus prêter attention au monde qui l'entoure. Kupka se félicite alors d'avoir ainsi fui le mysticisme de ses années viennoises. Néanmoins, les deux œuvres graphiques exposées à l'occasion du même Salon, *Pompes funèbres* et *Les Copistes*, commentés par la critique comme « spirituelles » et « macabres à souhait »¹⁰, laissent deviner que l'artiste cherche à développer l'allégorisation critique et satirique des phénomènes sociaux et artistiques. *Les Fous* (1899), œuvre graphique présentée à l'Exposition universelle de 1900 et récompensée par une médaille d'argent, appartient aux premiers travaux nettement engagés de Kupka. Largement diffusé en tant que lithographie et reproduit par la presse, ce *theatrum mundi*, très populaire aussi bien à Paris qu'à Prague, est sans doute à l'origine de la « consécration » de Kupka en tant qu'auteur d'un certain type de représentations : la constellation allégorique traditionnelle juxtaposant deux mondes (ici l'État qui protège ses valeurs dévoyées contre une bande de « marginaux ») est ainsi remplie d'un contenu moderne. Les figures de clowns qui encadrent la scène, observateurs ironiques qui accompagneront bien d'autres compositions de Kupka, relèvent d'une iconographie plutôt traditionnelle, même si elle est rafraîchie par la touche montmartroise.

Déjà dans *Les Copistes* et dans une autre allégorie très similaire, *Progrès dans la peinture* (1898, coll. part.), Kupka introduit le motif iconographique du singe qui deviendra une sorte d'attribut de l'artiste, comme le Pierrot a été l'attribut de Willette, et le chat celui de Steinlen. On peut le voir dans les deux

10 « Les Salons de 1899 », *L'Europe artiste*, 47^e année, n^o 20, 28 mai 1899 (coupure de presse Argus, archives de Kupka au musée Kampa, feuille déchirée, pagination manquante).

101. František Kupka, *Cocorico*, n° 37, 15 juillet 1900, couverture, coll. part.

« allégories de revues » : *La Fête* pour *Cocorico*¹¹ et *La Vie en rose. Ce qu'elle serait pour moi si j'avais beaucoup d'argent*¹². Kupka emploie le singe à la fois comme figure iconographique dans le sens traditionnel (singerie, imitation) et dans le sens darwinien. Ainsi, le singe dessine Adam et Ève sous le regard ironique d'un sphinx dans *Ecce Homo* (1900, coll. part.), une œuvre graphique libre, tandis que, suspendu à un arbre, le singe assiste à la création de l'homme dans « Religions » (1904), numéro spécial de *L'Assiette au beurre*¹³. Sur une couverture de *Cocorico* (1900)¹⁴, le singe hésite entre un sphinx (la quête spirituelle) et une friandise (besoins matériels) (fig. 101). Dans les allégories satiriques pour la même revue, le singe fait un baise-pied à l'enfant Jésus dans *Le Noël des animaux* (1900)¹⁵, ou bien il distribue des médailles à des cochons dans *Orbis pictus* (1901, fig. 102)¹⁶, quand d'autres de ces congénères intronisent un verrat dans *L'Avènement* (1901)¹⁷. La figure du pithécantrope, motif thématique récurrent tant dans les œuvres libres que dans les dessins de presse, sert à mettre à nu les atavismes et le véritable caractère de l'être humain : dans le dessin *Un progrès. Comme c'est ingénieux ces machines-là* (1905) pour *Les Temps nouveaux*¹⁸, Kupka confronte les « machines à tuer » à la massue de l'homme préhistorique.

Dans une lettre adressée à Hanuš Jelínek¹⁹ et datée de 1900, Kupka exprime son intention de réaliser une séquence de quatre images qui représenteraient la Vérité nue se promenant dans les rues de Paris. Choqués, les passants philistins viendraient chacun l'habiller selon sa propre opinion, tandis que, à l'arrière-plan, l'Humanité s'attellerait à la construction d'un sphinx. Cette séquence d'images, finalement non réalisée, mais reconstituable grâce à quelques dessins et gravures, a été pensée pour être reproduite dans une publication. Seule la première image de la série, où figure la Vérité nue marchant dans la rue – «... sans regarder personne. Frayeur étonnement, dégoût, cris²⁰» – est effectivement achevée. Reprise en 1902 par *La Vie en rose*²¹ sous le titre *Et si un*

11 *Cocorico*, n° 52, 15 septembre 1901, p. 100-101, page double. Reproduction à partir du dessin *La Barque de Cocorico (La Fête)*, encre de Chine, gouache sur papier, 37 x 62 cm, coll. part.

12 *La Vie en rose*, 2^e série, n° 43, 10 août 1902, n.p., page double.

13 *L'Assiette au beurre*, n° 162, « Religions », 7 mai 1904, p. 24-25, page double. Pour l'interprétation de plusieurs de ces images de singe dans le contexte d'époque, voir Évanghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004, p. 328, 337, 342, 347, 348, 368, 415-416.

14 *Cocorico*, n° 37, 15 juillet 1900, couverture.

15 *Ibid.*, n° 44, Noël 1900, p. 251.

16 *Ibid.*, n° 45, 15 janvier 1901, p. 11.

17 *Ibid.*, n° 46, 1^{er} février 1901, p. 23.

18 *Les Temps nouveaux*, n° 17, 26 août 1905, n.p.

19 Hanuš Jelínek (1878-1944), poète, critique de littérature et d'art et traducteur. Il a notamment rédigé une *Histoire de la littérature tchèque* (1931-1935) en français. Il rencontra Kupka à Paris entre 1899 et 1900. Sa correspondance avec le peintre se trouve à Prague, PNP.

20 Lettre à H. Jelínek, 28 septembre 1900, Prague, PNP.

21 *La Vie en rose*, n° 24, 30 mars 1902, p. 127.

102. František Kupka, *Orbis pictus, Cocorico*, n° 45, 15 janvier 1901, p. 11, coll. part.

103. František Kupka, *La Vérité nue (À Malato)*,
Les Temps nouveaux, n° 30, 25 novembre 1905, n.p., coll. part.

beau jour la vérité venait?, elle est de nouveau publiée en 1905, dans une version légèrement modifiée, dans *Les Temps nouveaux*²². Le dessin est alors dédié au journaliste engagé Charles Malato (fig. 103), injustement accusé dans l'affaire de l'attentat contre le président Émile Loubet et le roi d'Espagne Alphonse XIII. C'est cette dernière version qui est reproduite un mois plus tard en couverture du journal tchèque *Práce* [*Le Travail*]²³. L'exemple de cette image est significatif, tant sur le plan de sa polysémie que sur celui de sa contextualisation : dans le cadre de *La Vie en rose*, le contraste nu/habillé renvoie à la critique des mœurs hypocrites ; dans le cadre des *Temps nouveaux*, la charge est dirigée contre l'État et sa justice. Dans tous les cas, le dessin est en accord avec la ligne éditoriale des deux publications. L'iconographie convoquée par Kupka témoigne d'une conception artistique particulière. L'artiste tâche de développer de façon ironique une idée philosophique plus générale dans l'ensemble de la séquence initialement envisagée : insupportable, la Vérité nue rencontre des obstacles pour être observée (habillée) de différents points de vue (« théologiens, naturalistes, historiographes²⁴... »), mais le mystère reste entier : au lieu de la regarder telle quelle, l'Humanité érige un sphinx, symbole de l'énigme éternel.

La représentation d'une idée philosophique – dans le sens d'une *Weltanschauung*, d'une façon de voir et de concevoir le monde – sous la forme de cycles ou de séquences est particulièrement appréciée à l'époque. Depuis ses années de formation aux écoles des beaux-arts de Prague et de Vienne, Kupka est mû par ce genre d'« ambitions philosophiques ». Inscrit aux ateliers spécialisés dans la peinture religieuse et la peinture d'histoire, c'est dans le cadre de ces derniers qu'il se familiarise avec une de ses subdivisions, la peinture dite « philosophique » [*Ideenmalerei*], alors destinée à la réalisation des décors monumentaux. Ce type de peinture qu'il pratique à Vienne est non seulement le point de départ de son œuvre symboliste, mais aussi d'une grande partie de travaux réalisés pour la presse. Ainsi, alors qu'il réalise le cycle métaphysique *La Voix du silence*, le numéro spécial de *L'Assiette au beurre* intitulé « L'Argent » lui est confié ; il est publié en janvier 1902²⁵. Kupka y déploie toute sa nouvelle iconographie où figure notamment le personnage de Mammon²⁶, démon de l'argent, le ventre rempli de pièces de monnaie, déjà représenté en train de séduire la Vérité nue dans le tableau *L'Argent* (1898, Prague, galerie Národní), et qui devient par la suite omniprésent en tant que Monsieur Capital. Dans ce cycle, nous retrouvons

22 *Les Temps nouveaux*, n° 30, 25 novembre 1905, n.p.

23 *Práce*, n° 24, 8 décembre 1905, p. [1].

24 Lettre à H. Jelinek, 28 septembre 1900, Prague, PNP.

25 *L'Assiette au beurre*, n° 41, « L'Argent », 11 janvier 1902. Numéro spécial de 16 pages.

26 Ce type iconographique renvoie probablement au *Roi Rothschild* de Charles Léandre, couverture du *Rire*, n° 180, 16 avril 1898, année où Kupka crée son tableau *L'Argent* (Prague, Galerie nationale).

également la Vérité nue dans la composition *Les Sauveurs*, ou encore le personnage typé de l'ouvrier avec sa ceinture rouge dans le dessin *Fraternité*²⁷. Ce dernier personnage devient par la suite récurrent et Kupka lui prête souvent ses propres traits, comme par exemple dans la célèbre page double *Vous devriez bien nous la foutre!...* du cycle « La Paix » dans *L'Assiette au beurre* (août 1904)²⁸.

L'originalité de *L'Assiette au beurre* réside, entre autres, dans l'importance accordée à l'image : les dessinateurs sont les concepteurs souverains de leurs contributions. Pour le cycle « L'Argent », Kupka choisit de réaliser un mélange où se côtoient des charges qui se suffisent à elles-mêmes et des séquences liées entre elles par une légende succincte, comme dans le « triptyque » expliquant le « vrai sens » de la devise « Liberté, Égalité, Fraternité »²⁹. Les représentations « non-séquentielles » renvoient souvent à un phénomène général de société ou font allusion à l'actualité du moment, comme par exemple dans *Le Théâtre des marionnettes* – où l'on voit Monsieur Capital tirer les ficelles du Tsar ou du Kaiser, rabaissés au rang de pantins, tandis qu'une Marianne dodue hèle le badaud avec son tambour et porte une croix bien visible autour de son cou –, ou bien encore dans la double page *La Bande internationale des capitalistes*, où Kupka représente un monde divisé en deux : d'un côté, ceux qui sont les véritables acteurs et décideurs de la seconde guerre des Boers, surveillés par les yeux attentifs de Monsieur Capital, et de l'autre, la masse manipulée et nourrie de slogans. La composition *Balançoires que tout ça* constitue une allégorie satirique plus générale à propos de la politique et de ses « véritables » acteurs. Kupka y emploie des symboles politiques iconographiques bien lisibles : les pieds posés sur une balançoire placée sur les restes de la colonne Vendôme, Monsieur Capital décide du système politique, tantôt penchant pour la République, figurée par Marianne, tantôt pour la monarchie, ou même l'Empire, représentées par un roi et Napoléon. Le dénominateur commun des images de ce cycle réside dans la présence du motif de l'argent et du Capital. La série de ces images désespérantes s'achève avec la couverture verso représentant *La Science triomphant de l'argent* (fig. 104) : Pallas Athéna, dont le bouclier est orné, non plus du *gorgoneion*, mais de la tête coupée de Mammon, protège la science qui mène l'Humanité vers des lendemains meilleurs. Figure tutélaire des Sécessions de Munich, de Vienne ou encore de Prague, la déesse grecque est ici représentée sous sa forme de protectrice des sciences et des arts, coiffée d'un casque couronné d'un sphinx flanqué de deux Pégases, ainsi qu'elle est le plus souvent dépeinte par Franz von Stuck – la Pallas Athéna chez Gustav Klimt porte, quant à elle, le plus

27 *Les Sauveurs*, *L'Assiette au beurre*, n° 41, « L'Argent », 11 janvier 1902, p. 11 ; *Fraternité*, *ibid.*, p. 5.

28 *L'Assiette au beurre*, n° 177, « La Paix », 20 août 1904, p. 40-41, page double.

29 Il s'agit de trois représentations dans le cadre du cycle « L'Argent » (n° spécial de *L'Assiette au beurre*), respectivement intitulées *Liberté* (p. 3), *Égalité* (p. 4), *Fraternité* (p. 5).

104. František Kupka, *LA SCIENCE TRIOMPHANT DE L'ARGENT*,
L'Assiette au beurre, n° 41, 11 janvier 1902, p. 16, coll. part.

souvent un casque de combat. Pour Kupka, adepte de la « troisième voie », le salut viendrait alors de la science. Dans la série mystique intitulée *La Voix du silence*, dont le titre évoque le texte de la théosophe Helena Petrovna Blavatsky et qui compte parmi les œuvres de référence du symbolisme, il est également question de la recherche de la connaissance. Kupka y applique néanmoins des moyens d'expression différents.

Même là où il emploie le procédé satirique, voire la déformation caricaturale, Kupka ne dépasse que très rarement le cadre de la représentation traditionnelle : les schémas allégoriques classiques sont alors enrichis de contenus nouveaux. La tension entre la configuration compositionnelle de la représentation et le contenu subversif crée dans un grand nombre de ses dessins de presse des effets appellatifs. Nous pouvons nous demander comment Kupka réagit à la tradition représentative ou bien comment il travaille avec ses instruments représentatifs pour exprimer l'actualité ou un questionnement philosophique moderne.

En tant que dessinateur de presse critique et satirique, Kupka n'a pas, à proprement parler, développé un style. Ses traits ne frappent pas par leur « écriture » innovante, comme c'est le cas pour nombreux de ses collègues, et ses œuvres, au contraire d'un artiste comme Henri Gustave Jossot, ne se reconnaissent pas dès le premier coup d'œil. Parmi toute cette « concurrence » qui convoque des schémas iconographiques traditionnels, Kupka se distingue justement par une frappante maîtrise du dessin académique qu'il ravive par des procédés non moins consacrés, comme les changements de perspective ou les dépassements illusionnistes du cadre. On pourrait admettre que ce type de représentation, qui réutilise les formules du pathos, tirées par exemple de la peinture d'histoire, pour parvenir à des buts satiriques, porte en soi une charge contre les conventions artistiques, cible récurrente de la presse satirique. C'est dans ce sens qu'Emmanuel Pernoud parle de « comique pompier », et de « visiteur indélicat du Salon, empochant le style des uns et des autres pour les revendre au marché parallèle de la presse illustrée »³⁰. Certes, il s'agit là d'une double dérision : celle de la société et celle des « instruments » artistiques révolus. Il y a cependant encore un autre aspect : comment caractériser les représentations où l'on retrouve non seulement la subversion propre à la critique satirique, mais aussi la proposition d'une solution positive du phénomène critiqué, comme dans *La Science triomphant de l'Argent*³¹ ?

30 Emmanuel Pernoud, « Comique pompier : Kupka et le dessin satirique », 48/14. *La revue du Musée d'Orsay*, n° 14, printemps 2002, p. 88-89.

31 *Ibid.*, p. 84. Emmanuel Pernoud remarque à propos de *La Science triomphant de l'Argent* : « Kupka confectionne soudain une allégorie positive, digne de figurer dans les manuels scolaires. [...] C'est peu dire que le dessinateur devient sérieux : il n'a plus rien de satirique, il est le peintre officiel d'une cause, un peu comme Signac – à une autre échelle, certes, et avec bien plus de fantaisie – dans *Au Temps d'Harmonie*. »

Le déclin de l'allégorie traditionnelle a été mise en parallèle à de nombreuses reprises avec le scandale des allégories commandées en 1894 à Gustav Klimt et à Franz Matsch pour l'*aula magna* de l'Université de Vienne. Exposée en 1900 dans le bâtiment de la Sécession, l'allégorie de la Philosophie notamment est vivement critiquée par les professeurs de l'Université. Dans une déclaration collective, ils protestent contre cette image dégradante de la plus grande des sciences. On y voit, en partie inférieure, le Savoir figuré sous les traits d'une « femme fatale », à gauche, les corps des générations humaines souffrantes et inconscientes, et, dominant l'arrière-plan, un Sphinx impénétrable et nébuleux : un parfait exemple de peinture philosophique. Cette œuvre est par ailleurs récompensée à l'Exposition universelle de Paris en 1900. Il n'y a pas de doute, l'iconographie est très proche de celle utilisée par Kupka dans son tableau à succès *Quam ad causam sumus*, aujourd'hui disparu, exposé au Kunstverein de Vienne en 1895, une iconographie que l'artiste tchèque développe et modifie par la suite dans ses œuvres parisiennes, y compris les œuvres pour la presse. Ancien élève de l'École des arts décoratifs de Vienne, Klimt est déjà considéré dans les années 1890 comme un spécialiste reconnu de la décoration monumentale, un domaine dont la réforme est alors à l'ordre du jour. Il contribue également au compendium de l'éditeur viennois Martin Gerlach *Allegorien und Embleme* [*Allégories et emblèmes*], un projet d'importance européenne dont l'objectif est de faire revivre l'art décoratif. Pour la nouvelle livraison de la publication (1896), Gerlach décide de choisir des thèmes particulièrement porteurs et de confier leur représentation à des jeunes artistes qui ont « rempli les anciennes notions avec de nouvelles compositions réfléchies, de nouvelles figures de la vie moderne insérées dans une riche décoration moderniste³² ». De nombreux artistes autrichiens – et parmi eux des Tchèques – et allemands participent à cette entreprise qui s'avère être un bon moyen publicitaire. Dans ce sens, le médium des éditions et de la presse, notamment les revues artistiques, constitue un support apprécié de la diffusion des idées artistiques, rares étant les occasions de les concrétiser. Kupka est aussi conscient du pouvoir de cette forme de communication. S'il n'a pas pu contribuer aux *Allégories* de Gerlach, ses travaux figurent dans une publication comparable, les *Dekorative Vorbilder* [*Modèles décoratifs*] de l'éditeur Julius Hoffmann de Stuttgart (les envois de Kupka sont relativement tardifs, entre 1904-1906).

Quelques années auparavant, en 1896 et en 1897, Kupka contribue à deux reprises à la revue moderniste munichoise *Jugend* avant de publier plusieurs

32 Martin Gerlach, « Vorwort! » [« Avant-propos! »], *Allegorien und Embleme. Neue Folge* [*Allégories et emblèmes. Nouvelle série*], Wien, Martin Gerlach, 1896, n.p. : « belebten die alten Begriffe durch gedankenvolle Compositionen, durch junge, weltfrohe Gestalten mit reichem, modernistischen Beiwerk. »

dessins dans *Cocorico*. Fondée en 1898 sur le modèle de la revue allemande, cette revue littéraire et artistique parisienne, inscrite dans le courant de l'Art Nouveau, est également animée par certaines ambitions sociales, dans le sens de Jean Lahor, fondateur avec Alfons Mucha et Eugène Grasset de la Société internationale de l'art populaire. C'est dans cette revue que Kupka peut déployer ses talents d'allégoriste de la vie et de la sensibilité modernes, ou bien encore d'interprète d'œuvres littéraires, notamment celles d'Edgar Allan Poe. Certaines pages sont comme issues des *Allégories* de Gerlach, y compris la « décoration moderniste », mentionnée par l'éditeur. Citons par exemple le dessin *L'Élévation*³³ qui accompagne une « berceuse » de Xavier Privas, allégorie moderne de l'amour idéal et de la réalité. C'est également dans les pages de *Cocorico* que l'on trouve des doubles pages allégoriques aux allusions politiques directes ou indirectes (*Orbis pictus*, *L'Avènement*, *Civilisateurs*³⁴, *Exode*³⁵, *Le Cauchemar des Habsbourg*³⁶), des thèmes également présentés par l'artiste dans ses contributions à *L'Assiette au beurre*. Certains dessins de Kupka pour *La Vie en rose*, revue d'orientation modérément libertine – dans le sens montmartrois –, comme *Le Vice hypocrite scandalisé par la Beauté*³⁷, ou bien *Va petit mousse où le vent te pousse*³⁸, peuvent également être considérés comme des allégories de la vie moderne. Les charges qu'il publie dans *Le Canard sauvage*, revue qui réagit vivement et au jour le jour à l'actualité sociale et politique, manifestent des ambitions des grandes compositions « historiques » : *Où est le ciel que je vendais si bien ?* représente les dernières préoccupations du pape Léon XIII mourant³⁹ ; *Le Nouveau Règne. L'Europe nous regarde* fait référence à l'avènement de Pierre I^{er} de Serbie sous la surveillance des puissances étrangères⁴⁰ ; et dans l'image quasiment existentielle *Justice militaire. En Europe, anno 1903*, on voit un condamné devant un tribunal composé de personnages portant des masques de sauvages sanguinaires⁴¹. La *Berliner Illustrirte Zeitung* constitue une autre tribune de choix pour Kupka, qui en devient l'illustrateur-reporter pour la France. Là aussi, certains de ses dessins ont l'ambition d'une vision allégorique et existentielle tout en gardant une part de charge comique ou critique, comme par exemple la composition *Au manège*⁴², publiée dans le cadre d'un numéro

33 *Cocorico*, n° 41, 1^{er} octobre 1900, p. 211.

34 *Ibid.*, n° 47, 15 février-1^{er} mars 1901, p. 26-27.

35 *Ibid.*, n° 54, 15 novembre 1901, p. 120-121.

36 *Ibid.*, n° 49, 1^{er} avril 1901, p. 58-59.

37 *La Vie en rose*, 2^e série, n° 60, 7 décembre 1902, n.p.

38 *Ibid.*, 2^e série, n° 22, 16 mars 1902, n.p., page double.

39 *Le Canard sauvage*, n° 16, 5-11 juillet 1903, n.p.

40 *Ibid.*, n° 15, 28 juin-4 juillet 1903, n.p.

41 *Ibid.*, n° 31, 18-24 octobre 1903, n.p.

42 *Berliner Illustrirte Zeitung*, n° 23, 1905, p. 379 (coupure de presse sans indication de la date précise, archives Kupka, Paris).

consacré à l'équitation; celle-ci s'inscrit en même temps dans une iconographie du cycle de la vie.

Lorsque Louis Morin dépeint sa propre vision de la « vie en rose » pour la revue homonyme, il commente son dessin ainsi : « Façon de voir la Vie en Rose. Le Dessinateur [...]. Elle commence, elle a commencé pour lui, parce que le dessin est un moyen d'expression rapide comme l'électricité. Le tableau et le livre sont morts, vive l'image, qui humorise au jour le jour sur les préoccupations de la vie moderne⁴³. » L'idée d'un art graphique plus succinct, rapide, et capable d'atteindre le public plus facilement que les genres plus haut placés dans la hiérarchie des arts n'est certainement pas nouvelle. L'abolition de cette hiérarchie n'a-t-elle pas été inscrite dans le programme des Sécessions? Dans l'un des premiers numéros de *Ver Sacrum*, on peut lire à ce sujet un article-manifeste signé Franz Servaes. Le critique d'art constate la naissance d'un « style de télégramme », né de « l'éducation esthétique de l'humanité » procurée par la télégraphie. Les lithographies sont désormais plus appropriées que les « armes lourdes » comme la peinture pour dire l'essentiel plus rapidement; elles peuvent retenir le momentané tout en gardant un « souffle de l'éternité ». Les meilleurs sont dans ce sens les « dessinateurs et caricaturistes français, comme Steinlen, Willette, Forain, Ibels, Toulouse-Lautrec [...] ». « Les tragi-comédies de la France moderne » d'un Steinlen donnent l'impression d'être une « prévision météorologique télégraphique de l'époque ». Cependant, le trait d'esprit n'est pas décisif, la lithographie peut s'en passer pour se concentrer au « strictement artistique », comme chez Toulouse-Lautrec, « l'historiographe impitoyable de notre culture décadente »⁴⁴. Voilà encore un élément du contexte dans lequel est né le corpus de dessins de la presse de Kupka.

630

« PANNEAU DÉCORATIF »

L'avant-dernière image du cycle « L'Argent » porte entre parenthèses le sous-titre « panneau décoratif »⁴⁵ (fig. 105). Elle représente le cercle vicieux au milieu duquel, derrière un jockey, brille le symbole de l'Argent, cause de tout ce mal, représenté par des cercles jaunes. Dans cette série, nous pouvons voir ce cercle esquissé également sur le ventre de Monsieur Capital; il est le vrai « Soleil » dans

43 *La Vie en rose*, n° 24, 30 mars 1902, n.p.

44 Franz Servaes, « Künstler-Lithographien » [« Lithographies d'artistes »], *Ver Sacrum*, vol. I, n° 9, septembre 1898, p. 3-15 : « *Telegrammstil* », p. 3 ; « *ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts* », p. 3 ; « *schweres Geschütz* », p. 4 ; « *Hauch von Ewigkeit* », p. 6 ; « [...] ihre besten Zeichner und Caricaturisten, die Steinlen, Willette, Forain, Ibels, Toulouse-Lautrec [...] », p. 6 ; « [...] Tragikomödien des modernen Frankreichs [...] », p. 6 ; « *telegraphisches Wettersignal der Zeit* », p. 6 ; « *Die Decadence-Kultur unserer Zeit, deren unbarmherzigster Historiograph er ist [...]* », p. 9.

45 *L'Assiette au beurre*, n° 41, « L'Argent », p. 14-15, page double.

105. František Kupka, *L'Argent (panneau décoratif)*, *L'Assiette au beurre*, n° 41, 11 janvier 1902, p. 14-15, page double, coll. part

la séquence *Toujours pauvre* qui critique l'hypocrisie de l'Église riche ; on pourrait aussi penser à la gidouille du père Ubu. Par sa composition, cette représentation renvoie au type allégorique du cycle de la vie. Kupka a certainement connu la représentation monumentale *Cercle de la vie* par Hans Canon sur le plafond de l'escalier du Musée d'histoire naturelle de Vienne. Au lieu des figures allégoriques traditionnelles représentant l'humanité, Kupka peuple son cercle vicieux de figures contemporaines, mais non moins symboliques : l'amour vénal, la faiseuse d'anges, l'alcoolisme, le suicide, une famille mourant de pauvreté, la violence conjugale, le mariage arrangé... Bien que rempli d'horreurs, ce cercle n'en reste pas moins décoratif. On rencontre d'ailleurs ce genre de procédé dans d'autres compositions de Kupka, notamment pour *Cocorico*, tout autant entourées de cadres figuratifs et allusifs. La « décorativité » du cercle vicieux dans « L'Argent » est encore soulignée par les formes circulaires jaunes en arrière-plan, symbolisant la présence éternelle de l'argent comme on l'a vu. Le sous-titre « panneau décoratif » est bien entendu ironique et renvoie à un type de produit artistique très en vogue à l'époque. Alfons Mucha, le compatriote et ami de Kupka excelle dans le genre.

Hormis les lignes courbes Art Nouveau, comme dans la couverture de *Cocorico* avec « le choix du singe » rappelé plus haut, nous retrouvons, en arrière-plan de diverses représentations de Kupka, des lignes de force apparemment modernistes. Certes, celles-ci ne sont pas de la seule invention de Kupka et nous les rencontrons aussi chez d'autres auteurs, par exemple chez Mucha, qui les utilise pour signifier le caractère mystique de sa vision symboliste. Kupka les emploie parfois également dans ce sens, mais souvent plutôt comme s'il souhaitait s'aventurer vers d'autres possibilités formelles d'une expression idéiste. Ces éléments sont également mentionnés par Richard Weiner dans son témoignage de 1912 : « Rappelez-vous encore les conduits de lignes curieux, lumineux ou en couleur, figurant si étrangement dans ses caricatures et dessins, un peu fortuits et comme soufflés par le vent. C'est là que commence le Kupka d'aujourd'hui, les promesses des tableaux qu'il crée maintenant [...] »⁴⁶.

En jetant un regard critique sur l'œuvre effectuée pour la presse, comme par ailleurs d'autres peintres dans une situation comparable, Kupka, l'artiste conceptuel, rejette non seulement sa partie engagée, mais aussi tout un mode de représentation. Cependant il serait possible de retourner les conclusions futuristes de Weiner et d'admettre qu'à la recherche de sa nouvelle voie, l'œuvre antérieur de Kupka a pu lui servir de tremplin aussi bien dans la négation que dans la continuation de certains de ses aspects.

46 Richard Weiner, « Návštěvou u nového Františka Kupky », rééd. cit., p. 368 ; « Pamatujete se na jeho barevné i světelné rozvody, které tak cize vystupovaly v jeho karikaturách a kresbách, jako náhodné, příváté? V nich je počátek dnešního Kupky. Ony jsou napověďmi těch obrazů, které tvoří dnes[...] »

NAISSANCE D'UNE ICONOSPHERE ?
LA CIRCULATION DES IMAGES ENTRE LA PRESSE
MONTMARTROISE ET LES GRANDS QUOTIDIENS

Laurent Bihl

Lors de la période ouverte en France par la loi de 1881, le champ satirique est loin de se restreindre à la seule presse du même nom. L'outrance graphique se diffuse dans des organes de presse de nature très différente : la presse illustrée non satirique, la presse professionnelle (médicale par exemple), la presse généraliste d'information par le biais des suppléments illustrés. À l'inverse, il est délicat d'identifier le strict registre satirique au sein de la nébuleuse pour le moins mouvante constituée par les « revues ». Une tentative pionnière comme *La Belle Époque des revues*, s'ouvre sur un propos surprenant qui conduit les auteurs à définir leur objet d'étude comme des « points de rencontre d'itinéraires individuels, constituant autant de microsociétés qui rassemblent autour de valeurs communes et d'un projet collectif », et à y inclure les « revues » satiriques dont la ligne éditoriale relève exactement de l'opposé¹.

Relation éminemment complexe, elle aussi, celle qui régit les rapports entre trait satirique et trait artistique, dont l'équivoque est encore palpable de nos jours. En 1889, la Société des peintres graveurs est fondée par un certain nombre d'artistes soucieux de mettre en avant un mode artistique dévalué au regard de la peinture². Les figures de proue du mouvement se retrouvent pour la plupart dans les pages du *Courrier français*. Au même moment, dans les années 1890, des artistes comme Théophile-Alexandre Steinlen produisent un travail à l'eau-forte en complément de leur production de presse, à partir de motifs identiques. Ces derniers peuvent donc relever à la fois de la couverture en papier grossier et de l'œuvre d'art sur papier noble. Adolphe Willette produit pour le même *Courrier français* des tirages sur Japon ou sur vélin précieux. Chacun des principaux titres satiriques tentera d'ailleurs de diffuser un tirage de luxe en très faible nombre d'exemplaires. Certains artistes, qui récusent *a priori* le trait

1 *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, dir. Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier, Paris, Éditions de l'IMEC, 2002, p. 14.

2 Voir Claude Roger-Marx, *La Gravure originale au XIX^e siècle*, Paris, Somogy, 1962, p. 169 sq.

satirique (Jean-François Raffaëlli, Maximilien Luce), se produiront pourtant à plusieurs reprises dans la presse illustrée, même si Édouard Manet ou Edgar Degas refusent obstinément un support et un genre qu'ils jugent être une forme de déchéance. Est-ce un rejet de l'engagement d'œuvres censées diffuser un contenu idéologique, un mépris pour l'obsession de toucher un public plus large, voire d'arrondir occasionnellement la fin d'un mois difficile ?

Une telle nébulosité s'inscrit dans la formidable mutation à l'œuvre vers le début des années 1880, qui voit les tirages exploser, au moment même où la profession journalistique se stabilise, comme le note Christian Delporte, et « habite vers Montmartre, quartier bon marché et rapproché des boulevards³ ». Et l'historien de préciser : « On retrouve ici une partie importante de la géographie artistique de l'époque⁴ ». Cette proximité détermine forcément une cartographie complexe de courants aussi esthétiques que politiques, reposant sur une sociabilité de cabaret plus ou moins littéraire, dont une bonne part de périodiques constituent une extension tout autant qu'un miroir. Leur étude n'est encore qu'à l'état d'ébauche. Cette « histoire fragmentée », pour reprendre le terme de Guillaume Pinson⁵, rend le panorama de la sociabilité montmartroise fin-de-siècle aussi « impossible » à restituer que celui de la presse, mettant en évidence l'articulation de l'une à l'autre.

On peut également poser la question du rapport complexe entre caricature et littérature, toutes deux articulées autour d'un dialogue créateur et parfois conçu en intersection. Chacun de ces modes d'expression comporte également un potentiel de subversion, revendiqué comme contre-pouvoir en matière de mœurs ou de pamphlet politique. Certains auteurs comme Henri Monnier, Léon Bienvenu (dit Touchatout), André Gill, ou plus tard Albert Robida, Louis Morin, et même le jeune Jean Cocteau, ont les deux cordes à leur arc. Plusieurs suites de caricatures prétendent même au titre de « roman graphique », comme la série des Macaire d'Honoré Daumier, certaines créations de Rodolphe Töpffer, celles de Gustave Doré (après 1848)⁶, ou les planches illustrées hebdomadaires

3 Christian Delporte, *Les Journalistes en France, 1880-1950. Naissance et construction d'une profession*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 119.

4 *Ibid.*, p. 120.

5 Voir Guillaume Pinson, « L'impossible panorama : l'histoire fragmentée du journal au XIX^e siècle », *Études françaises*, vol. XLIV, n° 3, « Microrécits médiatiques : les formes brèves du journal, entre médiations et fictions », dir. Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérienty, 2008, p. 109-119.

6 David Kunzle, « Caricature et bande dessinée, autour du *Journal pour rire* (1848-1855) », dans *Gustave Doré. L'imaginaire au pouvoir*, cat. expo., Musée d'Orsay, dir. Philippe Kaenel, Paris, Musée d'Orsay/Flammarion/Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa), 2014, p. 40 et 42 : « Les véritables révolutions démocratiques portent toutes la promesse d'un renouveau, d'une renaissance de libertés culturelles et politiques élargies. La révolution de 1830 a indirectement donné naissance à ce qui sera qualifié plus tard de "bande dessinée", genre hybride né sous la plume lithographique du genevois Rodolphe Töpffer, pédagogue,

d'Henri Somm ou de Georges Delaw dans *Le Rire* (autour de 1900), dispositifs de mise en haleine destinés à fidéliser le lectorat. *La Vie en rose* organise ainsi un concours visant à promouvoir, dès son premier numéro, « l'établissement d'une suite d'images composées d'après un thème, c'est-à-dire une série de photographies dans le genre des scènes popularisées par le cinématographe⁷ ». Il faut ici comprendre le mot *photographie* au sens métaphorique du terme. Il est étonnant de constater l'importance du tout jeune cinéma dans la conception même des pages dessinées, celles-ci n'allant pas tarder à en arriver au *strip*, plus tard mis à la mode par la presse illustrée américaine.

À côté des journaux satiriques se multiplient les images commerciales, comme les imprimés de lancement, le prospectus, et l'affiche. Celle-ci est essentielle dans le dispositif visuel débordant peu à peu des centres des villes. Sa diffusion murale transforme profondément la physionomie de certaines artères, souvent névralgiques, des grandes cités. Le gigantisme de l'affiche publicitaire, ainsi que sa duplication, qui dépasse les limites du quantifiable, mettent en concurrence la dimension artistique des supports et leur impact sur les publics, inaugurant une problématique appelée à devenir un enjeu avec l'outil sociologique, celle de la réception.

Le rapport à l'affiche illustrée relève de la même question, à savoir les imaginaires urbains en construction sur la base de ce matériau composite, voué à l'éphémère et au renouvellement, qui transforme profondément la vision individuelle et collective jusqu'à constituer un véritable fait urbain. Cet engouement engendre une forme particulière de collectionnisme et suscite l'apparition d'organes de presse spécialisés ainsi que le développement d'un marché en charge de la diffusion au point qu'on puisse parler pour la première fois d'« affichomanie »⁸. La géographie des lieux de plaisir s'impose désormais autant par le « voir-imaginer » que par le « ouï-dire ». Il déborde dès lors des murs de la ville vers le public de province, justement par l'usage de l'imprimé en cours de massification. Ce « vacarme visuel » ne va pas sans connotation politique. Il participe d'un « climat », comme l'a parfaitement analysé Marc Martin :

écrivain et esprit universel. Celle de 1848 suscite un nouveau journalisme de divertissement, abondamment illustré. Ainsi *Le Journal pour rire* accueille-t-il les débuts du jeune Gustave Doré, qui deviendra le plus prolifique de ses illustrateurs, et l'un des plus brillants, avec un type inédit de récit graphique. [...] Les histoires en images de Doré rejoignent la vague du roman-feuilleton, c'est-à-dire du roman publié par épisodes dans la nouvelle presse populaire. »

7 *La Vie en rose*, n° 3, 2 novembre 1901, p. 13. Je remercie Michel Dixmier de m'avoir communiqué cette référence.

8 Voir à ce sujet Nicholas-Henri Zmelty, *L'Affiche illustrée en France (1889-1905). Naissance d'un genre ?*, thèse de doctorat en histoire de l'art, dir. Rémi Labrusse, université de Picardie Jules Verne, 2010. Du même auteur, *L'Affiche illustrée. Au temps de l'affichomanie, 1889-1905*, Paris, Mare & Martin, 2014.

L'arrivée des républicains n'est pas la cause des progrès de l'affiche publicitaire, ceux-ci avaient commencé sous le Second Empire et ils auraient duré, s'il avait continué. Mais l'idéologie des républicains va créer autour d'elle une atmosphère favorable⁹.

Pour reprendre le travail considérable de Maurice Agulhon sur Marianne, il ne s'agit plus d'identifier et de dresser une typologie des représentations de l'allégorie républicaine, mais bien d'identifier ses épigones ainsi que toutes ses formes de circularité dans les différents médias. De l'image politique à l'affiche publicitaire, du motif de réclame au pastiche à vocation commerciale, du placard à la dernière page d'un périodique, et de ce « dos » vers la couverture du même titre, les migrations d'images sont permanentes et ne répondent pas encore à des mécanismes rationnels ni modélisables. Constatons donc la porosité montante entre les différents supports, jusqu'à identifier une proximité possible entre « petite » et « grande » presse, tout comme la proximité existe au sein du champ iconique constitué par les murs et palissades de la capitale. Ce constat s'applique également à l'oralité, concernée tout autant que le visuel par le développement de l'imprimé :

636

Presse et chanson urbaine au XIX^e siècle ont jusqu'ici été étudiées indépendamment l'une de l'autre, alors qu'elles se développaient conjointement, en réponse aux mêmes évolutions sociales et culturelles¹⁰.

On peut dès lors retrouver du sens politique à la convocation de ces placards colorés qui paraissent pourtant cantonnés au pittoresque des revues de café-concert. La réclame ne se limite pas à Jules Chéret, si décisif qu'ait été son apport au genre.

La publicité pour la presse engagée constitue à partir de 1890 le premier moyen de placer des images politiques sur les murs¹¹.

9 Marc Martin, *Les Pionniers de la publicité*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 134.

10 Élisabeth Pillet et Marie-Ève Thérenty, *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 8. Cet ouvrage collectif développe, à partir de la culture de masse, la problématique esquissée trop rapidement ici à propos de la presse satirique, avec de remarquables études sur Jules Vallès et la chanson, Gaston Couté comme chansonnier politique à la fois sur scène et dans les colonnes de *La Guerre sociale*, ou le mariage entre presse et café-concert autour des personnes d'Emma Valladon (Thérèse) et de Timothée Trimm. C'est donc bien d'intermédialité qu'il s'agit, ce qui sous-tend également la circulation des images entre différents types de couvertures de presse, abordée dans cette étude.

11 Laurent Gervereau, « Inventer un vocabulaire politique en images », dans *Jules Grandjouan, créateur de l'affiche politique illustrée en France*, Paris, Somogy/BDIC, 2001, p. 45.

Peut-être la formule serait-elle plus exacte, si elle était située quelques années auparavant, en amont des campagnes boulangistes... Pour autant, on ne peut évaluer ce choc iconique à la seule aune de l'outrance des messages diffusés. Il faut également se souvenir de la décennie précédente qui succède à l'écrasement de la Commune et qui est marquée par l'interdiction féroce des témoignages de l'insurrection, au point d'en faire une « révolution sans images », pour reprendre le titre heureux de l'étude menée par Bertrand Tillier. L'historien voit dans le soulèvement de 1871 le point de départ de l'image satirique comme « esthétique de la rue¹² ».

Avec la répression de la Commune de Paris [confirme Guillaume Doizy], le bonnet phrygien a quasiment disparu sous le crayon des dessinateurs. Il est proscrit par les autorités. [...] La caricature se montre prudente, alors qu'à la même époque, des colporteurs diffusent, illégalement certes, des Mariannes à bonnet phrygien déclinées sur différents objets : petites statuette en plâtre, boutons, pots à tabac, pipes culottées, etc.¹³.

Les critiques hostiles aux images, très souvent réactionnaires, comparent la perversion censée émaner du suffrage universel avec celle qui serait issue de la profusion d'images politiques. Or est-ce le contenu des images ou leur multiplication quantitative qui constitue le principal enjeu ? Selon l'historiographie, c'est clairement la première proposition qui s'impose, mais la lecture des réactions de nombreux contemporains du phénomène ne va pas forcément dans le même sens. Si brassage il y a, cela n'entraîne pas forcément une uniformisation. Ce profond brouillage des codes reflète également la politisation progressive de la petite presse¹⁴, ce qui augmente considérablement l'offre visuelle et élargit le spectre des représentations, au point de conforter définitivement un véritable « imaginaire de l'imprimé », tel que des pionniers comme Honoré Daumier, J. J. Grandville, ou Charles Philippon l'avaient déjà suggéré une génération plus tôt.

On ne peut comprendre la boulimie iconographique (« iconophagie » ?) qui s'empare de la capitale à partir de 1880, ni la reprise des critiques les plus virulentes de l'image, sans évoquer la décennie précédente lorsque la

12 Bertrand Tillier, *La Commune de Paris. Une révolution sans images*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 74.

13 Guillaume Doizy et Jacky Houdré, *Marianne dans tous ses états. La République en caricature, de Daumier à Plantu*, Paris, Alternatives, 2008, p. 50. Les auteurs se fondent sur un travail de Fernand Drujon, *Catalogue des ouvrages, écrits et dessins de toute nature, poursuivis, supprimés ou condamnés depuis le 21 octobre 1814 jusqu'au 31 juillet 1887*, édition entièrement nouvelle, considérablement augmentée, suivie de la table des noms d'auteurs et d'éditeurs et accompagnée de notes bibliographiques et analytiques, Paris, Édouard Rouveyre, 1879.

14 Christophe Charle, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 155.

société émerge des interdits et de la censure de l'insurrection communarde récente. La frustration d'un lectorat progressiste, au moment de l'inexorable montée politique du camp républicain, est fondatrice du rapport collectif à la dérogation et à l'outrancier, fut-il le plus souvent tourné vers la dérision. De même, il faudrait prendre en compte l'éventuel déficit d'images durant le bref conflit de 1870 pour aborder la délicate question de la censure qui se pose en août 1914, et qui se double de la nécessité impérative de communiquer, de ne pas laisser l'arrière « sans images »... L'enjeu du rapport intime entre images de guerre et images de paix est considérable. L'historien Ouriel Reshef a ainsi mis à jour les profondes interactions entre les stéréotypes nationalistes allemands et français et l'imagerie large de la Troisième République, des images d'Épinal aux caricatures¹⁵. Rappelons qu'une toile macabre de Willette, *Pour le roi de Prusse*, faisait siéger la mort sous couronne tudesque au milieu d'un mur du cabaret du Chat Noir, entraînant derrière elle les soldats français. L'œuvre fut reproduite dans le journal éponyme, puis dans *Le Courrier français*¹⁶.

Ce serait donc un contresens de théoriser une compartimentation entre les différentes images, politiques, acerbes, légères, absurdes, parodiques, publicitaires, anticléricales, autrement que pour souscrire au mépris global de l'univers satirique manifesté par l'élite dominante.

Hormis leur commune utilisation de l'image dans une intention humoristique, les critères distinctifs de ces différentes expressions ne renvoient à aucune conception d'ensemble structuré [mentionne Nelly Feuerhahn], le rire naît autant de ce qui est formulé que de la manière de le faire¹⁷.

L'IMAGE SATIRIQUE AU CŒUR DE L'ESPACE URBAIN

Cette dimension, à la fois mercantile et inscrite au cœur du quotidien, a suscité, dès le début, la polémique entre les esthètes méprisant la « prostitution du trait », et les satiristes revendiquant une « mission » de pédagogie par l'image. Ceux-ci prônent une approche inédite et engagée de la réalité, par un naturalisme qui préconise la fidélité au spectacle social et la déformation éventuelle comme un effet de loupe. Déformation « éventuelle » car non systématique, d'où le rejet incessant par les humoristes du qualificatif de

15 Voir Ouriel Reshef, *Guerres, mythes et caricatures. Au berceau d'une mentalité française*, Paris, Fondation nationale des sciences politiques, 1984.

16 Voir *Le Chat noir*, n° 169, 4 avril 1885, p. 3 ; *Le Courrier français*, n° 7, 12 février 1888, p. 7.

17 Nelly Feuerhahn, « Des images pour rire, d'une fin de siècle à l'autre », *Humoresques*, n° 10, « L'humour graphique fin de siècle », dir. Thierry Groensteen, janvier 1999, p. 83-85.

« caricaturiste », à l'exception notable de deux d'entre eux, Henri Gustave Jossot et André Rouveyre, pour des raisons spécifiques étudiées par Henri Viltard¹⁸.

C'est d'ailleurs moins la caricature en elle-même qui est méprisée que son support journalistique, ainsi que l'absence de cette singularité censée être l'apanage de l'œuvre d'art. Ce regard biaisé pour cause de reproductibilité et de disqualification du support se retrouve aussi bien chez les tenants d'un art académique qu'au sein des mouvements d'avant-garde, lesquels sont pourtant très proches des dessinateurs satiriques, en termes de sociabilité. La confusion contamine jusqu'au jugement de l'historien contemporain, qualifiant tour à tour la presse satirique de « légère », de « grivoise », de divertissement, de « droite », ou de « gauche »¹⁹, comme si une telle dénomination pouvait s'exonérer de l'anachronisme. Suprême argument pour englober l'image dans une catégorisation fourre-tout et se dispenser d'un approfondissement, le qualificatif de « montmartroise²⁰ »...

Cela permet d'expliquer en partie pourquoi les recherches sur la presse illustrée, et celles sur la presse satirique, ont fort paradoxalement pris deux itinéraires distincts au cours de ces dernières années, revendiquant en sourdine la prééminence de leurs corpus respectifs dans le champ médiatique en construction, tel que le pose Dominique Kalifa :

ce que l'on peut appeler l'invention du « médiatique », c'est-à-dire d'un régime d'abord marqué, aux antipodes d'une culture de l'immédiateté, par la fusion de toute création dans son support et la transformation de celui-ci en marchandise, dotée d'une forte visibilité matérielle, de modes industrialisés de reproduction ou de représentation, de circuits élargis de diffusion²¹.

La caricature doit donc s'appréhender à la fois dans l'instantanéité de sa mise en vue et dans le long terme des horizons d'attente d'un public élargi, plus ou moins fidélisé, dont le regard s'est inégalement familiarisé avec le tout ou une partie des références graphiques ou thématiques à l'œuvre dans le motif exhibé. Cette dimension de double temporalité de réception (incluant à la

18 Voir Henri Viltard, *Caricature et photographie. Un procès en déformation*, mémoire rédigé dans le cadre du séminaire « Art et Société » de Laurence Bertrand-Dorléac, Centre d'histoire de Sciences Po, 2006.

19 « *L'Assiette au beurre*, en général plutôt à gauche, mais pas toujours, *Le Rire*, plus à droite », note Jean-Yves Mollier (« Le parfum de la Belle Époque », dans *La Culture de masse*, dir. Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Fayard, 2002, p. 88).

20 *Histoire générale de la presse française*, dir. Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou, Paris, PUF, 1969-1976, t. III, 1972, p. 386.

21 Dominique Kalifa, « L'ère de la culture-marchandise », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 19, « Aspects de la production culturelle au XIX^e siècle », dir. Dominique Kalifa, 1999, mis en ligne le 29 juin 2005, <http://rh19.revues.org/document152.html>.

fois l'instantanéité et la sédimentation dans le temps long) a parfaitement été analysée par certains contemporains comme Francisque Sarcey :

La caricature entre dans les yeux et remue ce qu'il y a de plus sensible en nous, l'imagination. Elle est intelligible, elle nous arrête au passage. [...] La caricature y grave des images dont les formes et les couleurs flottent dans le souvenir longtemps après qu'on les a vues²².

640 Le terme *iconosphère* semble adapté pour définir la mise en images progressive de la ville. Les conquêtes des deux champs complémentaires que sont la sphère publique et la sphère privée finissent par se rejoindre par cercles concentriques, obtenus par la multiplication inexorable des images et des supports offerts. On nuancera évidemment la remarque par les contrastes séparant en la matière centre de la ville et périphérie, ville et campagne, Paris et province, foyers aisés et foyers pauvres, enfants et adultes, hommes et femmes... Tous ont pourtant accès, selon des modalités ou des offres plurielles, à ces images nouvelles dont la réputation dépasse peut-être le seul fait de « voir » autour de 1900. Félix Fénéon propose ainsi aux lecteurs de *La Revue blanche* d'arracher les affiches et de les disposer sur les murs du salon privé où « votre salaud de proprio laissait le papier tomber en pourriture. Un Lautrec ou un Chéret à domicile, c'est ça qui éclaire, mille dieux²³ ! »

L'acte transgressif n'est plus seulement le « voir », mais la sélection (comme acte pensé et application de critères esthétiques ou politiques), l'arrachage, l'appropriation, et la conservation des images. De John Grand-Carteret à Zo d'Axa ou à Émile Pouget, on appelle à conserver les images pour la mémoire « à charge » d'une actualité ou des injustices présentes, appelées à disparaître des mémoires, ou d'une « anarchie » esthétique par laquelle on « expose » chez soi au lieu de « décorer » selon les normes de la bourgeoisie. Des cortèges satiriques visant à rencontrer « les gens de la rue » aux appels de l'avant-garde à un usage privé des images, il y a la volonté de toucher « le peuple », c'est-à-dire une majorité dont le nombre même, combiné à la force et à la variété des images, est synonyme de puissance, d'une impertinence, pensée comme le cordon Bickford²⁴ de la révolte inscrite dans le temps quotidien. Paris « Ville lumière » éclaire des images affichées dans l'espace public, lesquelles deviennent

22 Francisque Sarcey, *Revue comique*, 15 octobre 1871, cité par Philippe Robert-Jones, *De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*, Paris, Les Beaux-Arts, 1960, p. xi.

23 Cité par Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon. Art et anarchie dans le Paris fin de siècle* [*Félix Fénéon. Aesthete and Anarchist in fin-de-siècle Paris*, 1988], trad. de l'anglais par Dominique Aury, Paris, Gallimard, 1991, p. 290.

24 L'image comme une mèche allumée pouvant mener à l'explosion.

des métaphores lumineuses par les couleurs et les messages qu'elles peuvent dispenser au cœur de l'espace privé.

L'impact du satirique, on le voit, dépasse largement le cadre de l'illustration, de même que l'outrance graphique comprend et transcende une part du scandale inhérent à l'irruption de l'image elle-même dans la société du XIX^e siècle, en tant que spectacle, pratiques de lecture, et *in fine* champ culturel.

LE VA-ET-VIENT DES IMAGES

Prenons pour exemple le report d'une couverture de Willette, parue en septembre 1892 dans *Le Courrier français*, vers une affiche sur l'emprunt national de 1917 (fig. 106 et 107). La lithographie originale intitulée *Valmy!* est réalisée pour le centenaire de la bataille homonyme. Elle est également diffusée par le journal sous forme de supplément illustré. Le thème à la fois patriotique et républicain, la perpétuation de l'image d'Épinal sous une forme et une dynamique propres au trait satirique conditionnent une sollicitation nouvelle dans le cadre du temps de guerre, au prix d'un décalage notable du promoteur. On aurait certainement étonné l'artiste et le directeur du *Courrier français* en leur prédisant le remploi d'une couverture du titre par une banque. La perte du point d'exclamation, d'une image à l'autre, peut être interprétée comme une quête de consensus. La mobilisation des patriotes pour la révolution populaire, traitée lyriquement en 1892 pour le centenaire de la bataille, est censée s'effacer derrière l'unité de la nation, voulue, sereine et évidente en 1917. Willette est coutumier de la ré-exploitation, sinon des images, du moins des idées, comme le démontrent deux motifs, l'un issu du *Courrier français*, l'autre du recueil *Sans pardon!*, paru en 1916 chez l'éditeur André Devambez et dont certaines pages paraîtront dès 1915 dans *Le Rire rouge* (fig. 108 et 109). Le « Boche » a remplacé l'Ottoman du conflit balkanique de 1903. Le plus surprenant est la superposition de deux couvertures de Charles Léandre parues dans *Le Courrier français* et *Le Rire*, le même jour, à savoir le 28 mai 1910. L'auteur s'est contenté de placer la même effigie sur deux corps différents et de coloriser l'un des dessins (fig. 110 et 111). Un tel exemple atteste à lui seul de l'absence de contrat d'exclusivité au sein des deux titres.

Cela dit, comment évaluer l'impact rehaussé de ces deux couvertures offertes à l'œil des passants en regard l'une de l'autre? Effet foudroyant, ou au contraire confirmation d'une certaine désaffection des années dix pour un trait satirique qui ne fait plus assaut d'originalité? Si celui-ci perd de son mordant, il est dorénavant installé comme un pivot de l'univers graphique de l'illustration, se déclinant dans la longue durée d'un support à l'autre.

106. Adolphe Willette, *Valmy!*, *Le Courrier français*,
n° 38, 18 septembre 1892, couverture, coll. part.

107. Adolphe Willette, *Valmy*, affiche de la Banque de l'Union Parisienne :
« Pour que la France soit victorieuse comme à Valmy ! Pour la libération du territoire !
SOUSCRIVEZ TOUS AU 4^e EMPRUNT NATIONAL », coll. part.

108. Adolphe Willette, *C'est la guerre!*, *Le Courrier français*, n° 8, 22 février 1903, couverture :
« — Hein! ça vous rappelle les Albigeois?... — Ah, dame! Nous, nous sommes en retard :
notre Coran est de cinq siècles plus jeune que votre Évangile. », coll. part.

109. Adolphe Willette, dessin extrait du recueil *Sans pardon!*,
Paris, Devambez, 1916, p. 27 : « Son cousin germain l'Autrichien, lui aussi, sait rigoler.
"Ouf!... qu'on est bien!... pour penser aux siens!" », coll. part.

110. Charles Léandre, *George V*, *Le Courrier français*, n° 22, 28 mai 1910, couverture, coll. part.

111. Charles Léandre, *Georges V, dit « le Simple », premier « midship » de la flotte anglaise*, *Le Rire*, n° 382, 28 mai 1910, couverture, coll. part.

La même image peut migrer d'une couverture vers une affiche : un même dessin de Willette, autrefois paru en couverture du *Courrier français* (17 juillet 1898), est réédité à l'occasion d'un 1^{er} mai dans un journal pacifiste d'obédience ouvrière, *La Plèbe* du 1^{er} mai 1914, au moment où le dessinateur milite pour la paix dans l'orbite proche de Jean Jaurès. Est-ce un effet de la célébrité de certaines signatures ou plutôt de l'épuisement de certains titres de presse, contraints à puiser dans un fonds iconographique propre, déjà existant, ou à voler purement et simplement certains dessins à d'autres titres pour les republier ?

Ce genre de pratique n'est pas rare puisque, comme le remarque Bertrand Tillier à propos de *L'Assiette au beurre*, « cela permet à Sigismond Schwartz ou à André de Joncières de publier un même dessin à deux ou trois reprises dans des organes différents d'un même groupe²⁵ ». De même, on peut identifier des exemples de résurrection sérielle, lorsqu'un autre dessin de Willette est dupliqué sur trois couvertures distinctes et étalées dans le temps, celles de *L'Humanité* du 1^{er} mai 1907, du *Courrier français* du 30 octobre 1909, et du *Réveil du peuple* de juillet 1914, tout en étant relayé par deux affiches émanant d'associations contre l'alcool, la Ligue nationale antialcoolique à Paris, ou la Ligue populaire antialcoolique à Lyon²⁶.

Un autre exemple en est donné par le numéro spécial de la revue *La Plume*, consacré aux « condamnés de la 9^e » (c'est-à-dire aux prévenus pour outrages aux bonnes mœurs)²⁷, qui profite de l'affaire du Bal des Quat'z'Arts de 1893 et des peines infligées à Jules Roques et à Henri Guillaume, pour reproduire une sélection d'images du *Courrier français*. L'intérêt consiste justement dans la nature même de cette sélection, puisqu'il ne s'agit pas des œuvres mises en cause, mais de celles qui, pour la revue, *auraient pu l'être*, ce qui témoigne par l'absurde de la précipitation et de l'improvisation des poursuites du ministère public²⁸. Ces dessins mettent en vue des transgressions essentielles : la fascination-répulsion des milieux bien-pensants pour les séances de pose des écoles d'art. Le modèle immobile prend vie par le pied de nez lancé au censeur, impertinence qui donne « chair » au nu. Enfin, sous le titre *Premières chaleurs*, une vignette représente un lycéen enlaçant une femme aux seins nus, le choc venant ici de la jeunesse soulignée d'au moins un des protagonistes. Les images sont tirées de différents

25 Bertrand Tillier, « La revue satirique, objet hybride », dans *La Belle Époque des revues*, *op. cit.*, p. 227.

26 On pourra consulter à ce sujet le beau travail de Myriam Tsikounas, *Adolphe Willette. Promotion et dénonciation de l'alcool*, disponible sur le site « L'Histoire par l'image », <http://www.histoire-image.org/site/rech/resultat.php?a=516&e=myriam+tsikounas&t=211>.

27 *La Plume*, n° 95, « Les condamnés de la 9^e chambre », 1^{er} avril 1893.

28 Voir Laurent Bihl, « Les données législatives et les politiques de coercition de l'image dans la presse parisienne entre 1881 et 1914 », dans *Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft [Le XIX^e siècle, une société médiatique]*, dir. Jörg Requate, München, Oldenbourg, 2009, coll. « Ateliers des deutschen historischen Instituts Paris », p. 132-151.

numéros du journal satirique. La sympathie du titre de Léon Deschamps pour *Le Courrier français* provient en grande partie de collaborateurs communs comme Georges Brandimbourg pour le texte, ou Jules Grün pour les dessins. Pour autant, un tel exemple permet de confronter les deux objets différents que sont une revue littéraire illustrée et un journal satirique, ainsi que la mise en exergue de certains dessins par leur publication dans d'autres feuilles que leurs pages originelles.

LA PRESSE DE LA BELLE ÉPOQUE « CONTAMINÉE » PAR LA PETITE PRESSE SATIRIQUE ?

À partir de 1900, l'influence de la presse satirique sur l'ensemble de la presse française est notable, en particulier en ce qui concerne les suppléments illustrés des grands quotidiens.

C'est à ce type de va-et-vient iconographique qu'une étude interdisciplinaire pourrait s'intéresser, en croisant différentes démarches épistémologiques à partir d'un thème précis pour aborder le corpus satirique de façon globale. Une thématique vaste, comme la politique, la rue ou le monde ouvrier, brasserait un nombre d'images permettant de mettre en exergue les interactions entre « petite » et « grande » presse. Le point de confluence entre satire et publicité mériterait une approche raisonnée tant le sujet laisse entrevoir des enjeux graphiques et des répétitions lourdes de sens. On ne peut ici étayer cette piste que par un exemple pris parmi d'autres, qui met en jeu non la duplication fidèle comme précédemment, mais l'inter-influence des images, du périodique satirique vers la « vitrine » du supplément illustré du quotidien, laquelle rediffuse le sujet graphique véhiculé.

Le 1^{er} mai 1892, Adolphe Willette publie un petit dessin satirique en page intérieure du *Courrier français* (fig. 112). L'allégorie du blanchiment des sombres scories politiques est loin d'être neuve, et le baquet d'eau savonneuse est depuis longtemps connu des fidèles de la presse caricaturale²⁹. En revanche, le battoir est bien plus rare³⁰, l'effigie des hommes publics du moment renforçant la violence du thème. Neuf mois plus tard, *Le Petit Journal* publie ce dessin dans son supplément illustré du 25 février 1893 (fig. 113). Le quotidien utilise l'élection de la « reine des lavandières » par les blanchisseuses de Paris. Il n'y a donc pas de filiation directe apparente avec le dessin de Willette, car, et c'est bien là le point essentiel, seul le battoir subsiste, c'est-à-dire l'instrument plutôt rare (presque inédit) qu'apportait le dessin du *Courrier français*.

29 En 1892, Willette est encore anticlérical. La petite croix renvoie en fait par un clin d'œil à l'église Saint-Pierre de Montmartre qu'il s'emploie alors à sauver des travaux du Sacré-Cœur, aux côtés du député socialiste indépendant Eugène Fournière.

30 On en trouve de rares exemples concernant Marianne peu après la sortie de *L'Assommoir* de Zola, pour des raisons évidentes.

112. Adolphe Willette, *Le Courrier français*, n°18, 1^{er} mai 1892, p. 4, coll. part.

113. Henri Mayer, *La Reine des blanchisseuses pour la mi-carême*,
Le Petit Journal, n° 118, 25 février 1893, couverture, coll. part.

La couverture du « grand » périodique aseptise l'acte de violence en en conservant le geste sans les cibles correspondantes. Son caractère de diffusion massive inspire aussitôt une chanson, dont les fascicules illustrés paraissent trois mois plus tard et qui reprennent le motif³¹. Ironie du transfert iconographique, le dessin de Willette était, initialement, la reproduction par *Le Courrier français* de la couverture illustrée d'un programme du Théâtre Libre d'André Antoine.

Il ne s'agit pas de tirer une règle intangible d'une étude fondée ici sur le sondage de quelques titres de presse, mais de formuler l'hypothèse que le périodique satirique peut se placer à l'origine d'une imprégnation de l'ensemble de la presse produisant des illustrations connotées, sur une temporalité variable. Peut-on affirmer que Willette et *Le Courrier français* sont à l'origine de la revitalisation de l'image de la Marianne-vivandière ? En l'état, la réponse est négative. Le problème de l'inspiration éventuelle de l'image informative quotidienne par le registre satirique ne peut être résolu que par une approche quantitative large.

652

Cet itinéraire des images se complexifie encore lorsque les images s'évadent du titre satirique pour être déclinées sur d'autres supports. Prenons l'exemple d'un dessin de Willette qui servira d'inspiration à un tableau intitulé *La Barricade*³², reproduit cette fois dans *Le Courrier français* en pleine page intérieure³³. Cette œuvre sera ensuite à l'origine de l'un des chars de la Vachalcade de 1897. *Le Courrier français* s'empressera alors de publier une évocation de Georges Redon qui prend soin de produire le drapeau identifiable derrière Willette en Pierrot. Ce même dessin se retrouve dans les pages du *Courrier français*, décliné sous un autre format³⁴.

L'assertion selon laquelle « il [le dessin de presse] offre des corpus idéaux, dans la mesure où il est possible de suivre de façon absolument exhaustive la production d'un artiste ou d'un journal³⁵ », si elle semble partir du bon sens, doit pourtant être nuancée par la profusion des images et la difficulté à reconstituer leur itinéraire. C'est également ce qui contrarie bon nombre de propositions émises par la médiologie de Régis Debray³⁶, dont les schémas de correspondances associant pour chaque époque technologie dominante et contenus iconiques semblent ici bien peu opératoires... Certes, il y a correspondance entre mode de production et esthétique des images de presse, mais ce rapport est-il perçu comme tel par les artistes et les lecteurs du moment ? N'y a-t-il pas une

31 Voir par exemple le dessin d'Yves Sc. pour la partition de *La Grande Lessive*, une chanson-marche de René Esse sur la musique de la *Marche des ouvrières* d'Émile Spencer en 1893.

32 Aujourd'hui perdu.

33 *Le Courrier français*, n° 30, 25 juillet 1897, p. 7.

34 *Le Courrier français*, n° 32, 8 août 1897, p. 5.

35 Laurent Gervereau, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 1997, p. 119.

36 Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

superposition permanente des images de toute nature aboutissant à l'émergence d'une sensibilité visuelle à la fois plurielle, composite, échappant aux tentatives de catégorisation, bien qu'étant à la fois en voie d'euphémisation collective et de subjectivisation? Les années 1880-1914 consacrent bien la construction d'un nouveau spectateur, ou d'un « observateur subjectif » (Jonathan Crary), infirmant les thèses de diffusion trop mécaniquement verticale du médium vers le récepteur³⁷. Surtout, différencie-t-on une image à partir de son support, ou l'image est-elle appréhendée par le plus grand nombre à travers l'ensemble des dispositifs iconiques? C'est bien sur cette difficulté précise que se profilent les concepts d'intericonicité³⁸ ou d'intermédialité chère à Philippe Kaenel³⁹, ou encore d'« iconographie extensive » qu'Évanghélia Stead emploie pour le livre illustré et « la migration des motifs d'artiste en artiste »⁴⁰.

Avec une diffusion élargie – publicité, contagion des images d'un titre illustré à l'autre –, la caricature sort de la définition unique de transgression ou d'atteinte au corps pour être caractérisée en termes de *choc*.

Cette rupture, fondamentale, peut relever de l'esthétique ou de l'anti-esthétique, selon les commentaires. Les notions de « laid idéal » ou d'« école du laid »⁴¹ deviennent les éléments d'un débat récurrent sur la notion de bienséance en matière de beaux-arts, avec un contenu politique sous-jacent qui n'échappe à personne. Cette complexité est entretenue entre autres par un journal comme *La Justice* de Georges Clemenceau et les élites du parti radical. On y défend

- 37 Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Paris, Jacqueline Chambon, 1994.
- 38 L'équipe « Littérature et idéologies au XIX^e siècle » ne dit pas autre chose lorsqu'en quatrième de couverture de l'ouvrage collectif *La Caricature entre République et censure*, rédigé par des Allemands, mais traduit et édité en français par des chercheurs en littérature française, on peut lire : « De même qu'une intertextualité des textes, il y a en somme une intericonicité des images, elle-même prise dans l'intermédialité générale du siècle (presse, chanson, littérature, théâtre, peinture, et arts plastiques). L'ambition affichée est de contribuer à la formation d'une discipline en émergence entre l'histoire, l'histoire de l'art et l'histoire littéraire : les études culturelles médiatiques. » Un tel intitulé répond parfaitement aux questionnements de notre recherche, bien imparfaite quant aux débuts de réponse qu'elle apporte. (*La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880. Un discours de résistance?*, dir. Raimund Rütten, Ruth Jung et Gerhard Schneider, éd. française réalisée par l'équipe « Littérature et idéologies au XIX^e siècle », dir. Philippe Régnier, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996.)
- 39 Voir à ce propos Philippe Kaenel, *Théophile-Alexandre Steinlen (1859-1923). L'œil de la rue*, cat. expo., Milano/Lausanne, Éditions 5 Continents/Musée cantonal des beaux-arts, 2008 (avec une contribution de Catherine Lepdor), et *Les Périodiques illustrés (1890-1940). Écrivains, artistes, photographes*, dir. Philippe Kaenel, Gollion, Infolio éditions, coll. « Archigraphy poche », 2011.
- 40 Évanghélia Stead, « Le voyage des images du *Faust I* de Goethe. Lecture, réception et iconographie extensive et intensive au XIX^e siècle », dans *L'Image à la lettre*, dir. Nathalie Preiss et Joëlle Raineau, Paris, Paris-Musées/Éditions des Cendres, 2005, p. 138.
- 41 Voir à ce propos Michel Melot, « Le laid idéal », *Les Cahiers de médiologie*, n° 15, 2003, p. 149-160.

Charles Baudelaire et son apologie de la caricature, jusqu'au monstrueux réhabilité par Victor Hugo, en un rapport dialectique au conformisme mettant en jeu le réel. L'idée s'insinue que cette violence iconique, ce choc, sont susceptibles de séduire, de mobiliser, de recueillir les suffrages. Cette perspective nouvelle se double d'une force de sidération dont l'ampleur est révélée, dans le domaine politique, par l'aventure boulangiste ou l'affaire Dreyfus, et ne suppose pas pour autant la disparition consécutive du message, politique ou discriminatoire, de la dénonciation. Cette combinaison, augmentée du rapport unique au réel que le trait satirique prétend incarner au terme de la décennie 1890, servira-t-elle de référence décisive à une part de la propagande de la première guerre mondiale ? La publicité caricaturale animée par Jules Roques s'assimile à un coup de théâtre permanent, ôtant à la surprise son caractère exceptionnel et patiemment élaboré, conférant au rire un caractère inédit, inscrit au plus profond des nouvelles pratiques de consommation de masse, loin de l'élitisme distancié ou cynique du boulevardier des années d'Alphonse Karr ou d'Aurélien Scholl. Ce choc relève désormais d'une modification du sentiment esthétique. Cela révèle de nouveaux horizons d'attente de la part d'un public profondément renouvelé, et ce, au cœur d'une vague d'alphabétisation et de remise en cause des canons formels de l'art officiel, en pleine explosion des avant-gardes (géographiquement installées à Montmartre, pour bon nombre d'entre elles, comme les satiristes).

Dans les mêmes années, alors que triomphe la presse illustrée d'information générale, se dessine l'utopie d'une presse illustrée d'extraction artistique, conçue sinon par les artistes eux-mêmes, du moins comme un objet d'art⁴².

Cette tension entre, d'un côté, neutralité informelle de la presse informative mais assumant une dimension idéologique revendiquée, et, de l'autre, outrance graphique d'une « petite » presse périodique prétendant échapper à toute connotation politique figée par l'audace de ses « chambards » ou « charivaris » graphiques est au cœur de la modernité à l'œuvre autour de la culture urbaine des années 1900. La taxinomie même du bouleversement dans les titres de la presse satirique ou humoristique reflète l'ambiguïté d'une « révolution » qui oscille entre « Grand Soir » d'une élite prolétarienne et regard oblique d'une bourgeoisie progressiste, sincèrement indignée, ou, moins vertueusement, en quête de postures révoltées. C'est en ce sens que la spontanéité des piètres images (quel que soit le talent de certains dessinateurs) s'oppose au caractère « expérimental » de l'artiste au plus profond de son atelier. S'ensuit un jeu

42 Emmanuel Pernoud, « Les beaux-arts à l'épreuve du kiosque », dans *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, dir. Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 1575.

de disqualifications émanant de tous bords, des artistes pompiers envers les avant-gardes, des créateurs misérables contre certains satiristes confortablement rémunérés, ces derniers vitupérant à la fois contre le conformisme de salon et les tenants d'un art rénové dont ils dénoncent souvent l'extravagance formelle (peut-être parce que beaucoup la jalourent secrètement). Les différentes stratégies de légitimation ou de dé-légitimation artistique se complexifient par la publicité intense, provenant de la présence du trait satirique en couverture des suppléments illustrés des quotidiens les plus diffusés.

Cette discordance détruit la possibilité même d'une sociabilité bohème pérenne, ce qui conduit les satiristes les plus audacieux à mourir (réellement, ou artistiquement parlant) ou à rentrer dans le rang. L'aporie d'une possible révolution esthétique inscrite dans la caricature, le recul de la part politique empreinte dans les dessins publiés sont contemporains de la hausse notable de popularité de certaines signatures. Embourgeoisement progressif d'anciens rapins obsédés de reconnaissance, ou paradoxe d'un art satirique voué à l'aseptisation par la répétition périodique et palinodique de sa propre outrance ? C'est justement à ce moment précis que la presse quotidienne s'empare de la caricature pour se l'accaparer partiellement, diffusant le trait satirique à un public démultiplié tout en le notabilisant davantage. Le phénomène s'inscrit au cœur de l'industrialisation de l'offre périodique et correspond à une imprégnation progressive du corps social par le « sentiment » satirique, sans que cela puisse être corrélé directement au seul achat de presse. Or, quel que soit le recul de la « charge », le message demeure en bonne part politique, à rebours de ce que Jürgen Habermas théorise quant à la dépolitisation inhérente à la diffusion large au sein de la sphère publique. Benoît Lenoble note un hiatus possible à propos de la presse quotidienne :

Si l'extension de la presse de grande diffusion bouleverse la sphère publique, il paraît difficile de parler d'un détournement et d'une dépolitisation comme le suggère Jürgen Habermas. Ce dernier considère que les journaux de grande diffusion, en transformant les lecteurs en consommateurs, commercialisent l'accès à l'espace public et en suppriment la dimension politique⁴³.

Et l'historien de critiquer le postulat idéal selon lequel la sphère publique se résume entièrement à sa dimension politique⁴⁴.

43 Benoît Lenoble, *Le Journal au temps du réclanisme. Presse, publicité et culture de masse en France (1863-1930)*, thèse de doctorat en histoire, dir. Dominique Kalifa, Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2007, p. 418.

44 *Ibid.*, p. 419. Benoît Lenoble s'appuie sur les travaux de Bernard Miège, « L'espace public : au-delà de la sphère politique », *Hermès. Cognition, communication, politique*, n° 17/18, « Communication et politique », septembre 1998.

Si la thèse de Habermas souffre effectivement d'un parti pris un peu mécaniste, il semble difficile de penser qu'il soit passé à côté de l'ensemble de la presse de large diffusion. Le champ satirique infirme *a priori* son postulat pour les années 1870-1900, tout en laissant effectivement observer une dépolitisation progressive de l'ensemble de ses images, mais seulement à partir de 1900, et jusqu'en 1914. L'instrumentalisation du politique par le trait satirique dans le cadre de la production d'images de guerre à partir de la fin 1914 et l'incroyable efficacité de ces images attestent d'une politisation inscrite dans l'essence même du genre, quitte à qualifier de « politique » l'absence même de politique au sein de certains numéros. Pour autant, le procès fait à Habermas est quelque peu hâtif : la « dépolitisation » dont parle le sociologue allemand peut tout à fait correspondre à une « surpolitisation » médiatique, dont l'effet qu'il dénonce serait en fait le processus lent de dépolitisation du public et non celle des modes de diffusion, seulement pervertis par le manque de renouvellement. Vers 1910, le paroxysme caricatural (consécutif à l'addition des scandales des années 1890, des stéréotypes de rejets disqualifiant les pays voisins, de l'antisémitisme, et d'autres postures célébrant ou invalidant en même temps la modernité du temps) permet de déceler l'imprégnation de l'offre médiatique par un prisme « méta-satirique » qui contamine et brouille une grande partie des messages produits par le politique. Sans qu'il soit évidemment possible de le mesurer, on peut se demander si un message ou une position politique n'ont pas eu, autour de 1900, autant de chances d'être reçus, perçus (même littéralement ou partiellement incompris), à travers cette médiation iconographique que dans leur version initiale (discours, texte de loi). La parole politique est alors assimilée de plus en plus souvent à une posture, pour le plus grand plaisir ou la lassitude possible du ou des publics concernés. Notons l'évolution du statut du journal, lequel constituait encore, cinquante ans auparavant, un support nimbé d'une autorité morale et intellectuelle incontestée. L'outil iconographique accompagne-t-il ou cause-t-il (ne serait-ce qu'en partie) ce glissement ?

La multiplication d'images satiriques peut fort bien avoir des conséquences négatives en termes de *valeur d'exposition* et entraîner dès lors un rejet du politique que le jeune Léon Blum déplore déjà en 1892, tout en exonérant la presse d'opinion d'une possible responsabilité⁴⁵. La saturation du public a été accompagnée d'une réactivation coercitive plus ou moins explicite des pouvoirs publics, en même temps qu'une réception élargie a éventuellement pu correspondre à une demande accrue de « simple » divertissement satirique,

45 Voir Léon Blum, « Les progrès de l'apolitisme en France », *La Revue blanche*, vol. V, n° 10, juillet 1892, réédité dans « *La Revue blanche* ». *Histoire, anthologie, portraits*, éd. Olivier Barrot et Pascal Ory, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, UGE, coll. « 10/18 », Paris, 1993, p. 250.

dépouillé de toute connotation « à tiroir » ou présentant une violence moindre. Cela confirme ainsi la correspondance éventuelle d'une offre politique accrue par les médias en général avec une détérioration du contenu, spécifiquement perceptible dans la caricature entraînant une baisse d'exigence (ou le refus progressif) du lectorat en la matière, et explique du même coup les difficultés financières de nombreux titres. C'est bien la possible connivence entre cet univers méta-satirique de longue durée et cette saturation/dévalorisation en images envers le champ politique sur un temps court qu'il convient de mettre en rapport avec la perméabilité des esprits aux messages bellicistes quelques mois plus tard, particulièrement pour le genre satirique. Remarquons au passage que cette « satire » est loin de recouper ontologiquement le rire ou le risible. L'humour brandi de façon générique a alors pour effet de rendre admissible une part de la violence formelle de certaines images.

Devant une caricature, le rire surgit de cet écart éprouvé, qu'en écho à l'intertextualité genettienne, Jean Emelina a qualifié d'*interréalité*: imitation, transformation et travestissement d'un sujet A en un objet B – par exemple Louis-Philippe en poire par Charles Philipon, Honoré Daumier et leurs complices dans les années 1830⁴⁶.

La réception brutale d'images inattendues, tout comme le décalage de la nature satirique du trait et la caution de sérieux induite par le « grand » journal informatif, conduisent-ils à une perte de virulence (donc de « valeur satirique ») de l'image bientôt quotidienne? On peut répondre par l'affirmative, surtout au moment même où l'image de la presse à deux sous impose une violence hyperréaliste qui finit par se constituer en un champ visuel autonome avec ses propres codes, ses tropismes, sa gamme chromatique⁴⁷. Ce phénomène correspond, paradoxalement, à une part progressive d'esthétisation du genre satirique, que la caricature s'inscrive comme une dénonciation, une information, une promotion commerciale ou simplement comme un art, théorisé par certains comme « populaire ». Comment la violence satirique et la cruauté fait-diversière ont-elles pu surenchérir sur la ligne éditoriale des grands titres de presse, en particulier dans le domaine des couvertures des suppléments illustrés? Quels sont les possibles circulations iconographiques entre les différents types de presse? Comment cette violence symbolique en cours de banalisation en

46 Bertrand Tillier, « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », dans *Esthétique du rire*, dir. Alain Vaillant, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2012, p. 259. Bertrand Tillier fait référence aux *Palimpsestes* de Gérard Genette, Paris, Éditions du Seuil, 1982, et à Jean Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996.

47 Voir Anne-Claude Ambroise-Rendu, *Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française de la III^e République à la Grande Guerre*, Paris, Seli Arslan, 2004.

temps de paix a-t-elle pu servir de socle iconique à la culture visuelle de la guerre entre 1915 et 1918? Les questions demeurent encore nombreuses.

La dissémination de la norme, des canons de beauté formelle, leur euphémisation collective brossent les contours d'un univers en voie d'artificialisation et d'universalisation. Il y a donc une poussée manifeste de l'apport financier dû à la réclame juste avant 1900 et un sommet du nombre de revues satiriques, de même qu'il y a eu une baisse du coût de fabrication et un élargissement du lectorat. La saturation d'un lectorat de plus en plus avide de nouveauté, face au systématisme découlant de cette migration des images déclinées *ad nauseam* au fil des supports, a pu être à l'origine d'une part du déclin de nombreux titres satiriques à l'approche du premier conflit mondial.

CINQUIÈME PARTIE

Émergence des revues spécialisées

L'émergence des revues spécialisées, à partir du tournant des XIX^e et XX^e siècles, mériterait qu'on y consacre un volume entier. Cette section n'a nulle ambition d'exhaustivité mais vise à cerner certains modèles et les réseaux qui ont permis à quelques revues (de théâtre, d'art, de photographie ou de cinéma) d'élaborer des formats spécifiques pour leur domaine et d'asseoir une légitimité disciplinaire.

Marco Consolini prêche pour une myopie salvatrice qui considère la revue théâtrale comme objet de recherche autonome et non comme un simple outil documentaire sur les pratiques théâtrales. À la croisée du processus de création et du processus de réception, la revue de théâtre couvre un large empan d'objets qui, des revues-laboratoires aux revues généralistes, permettent de confronter les idées aux faits, les effets de réception aux réalités matérielles. Avec l'exemple de *L'Art et la Scène* (1897), revue éphémère dont l'éclectisme et l'identité hybride illustrent les difficultés de l'émergence d'une revue spécialisée, Sophie Lucet et Romain Piana mettent en évidence l'écart, entre une posture idéale et le contenu réel de la revue, qui caractérise l'élaboration des prototypes de revue de théâtre. À défaut d'être un modèle, cette revue est le carrefour où se croisent diverses influences, avant que ne se dégage une formule spécifique qui détermine un champ d'intervention légitime.

La même hétérogénéité de contenu et les mêmes enjeux de légitimité affectent les revues d'art, dont l'éclectisme semble aller à l'encontre de l'idée même de spécialisation. Or cette dernière ne peut se construire qu'en creux, avec et contre des domaines que les revues d'art excluent ou absorbent, depuis les beaux-arts jusqu'à la mode, la danse, mais aussi la science et l'industrie. L'apparition de ces revues élabore autant qu'elle accompagne la remise en cause des limites disciplinaires, comme le montre Fabienne Fravalo, accentuant la porosité entre discours historique et discours critique, entre information et manifeste, entre analyse et création, dans les pages de la revue d'art comme dans les lieux de sociabilité, sur la scène nationale et internationale.

Les revues photographiques anglaises et américaines (1890-1914) reflètent la même diversité. Paul Edwards propose une distinction en trois catégories (revues pour professionnels, grands amateurs et petits amateurs), selon le degré de professionnalisme du public. Cette diversité de public est corrélée à une diversité de contenu, depuis les articles techniques, critiques, artistiques, documentaires jusqu'aux textes de littérature photo-illustrée. Les importants

réseaux et échanges entre revues créent une communauté internationale qui, une fois acquise, peut se replier sur un public national, voire régional. À mesure que s'accroît un public amateur, les revues artistiques se muent en revues commerciales, et l'ambition de la photo-illustration de luxe en illustration de collections populaires.

Ada Ackerman montre en revanche que la spécialisation des revues de photographie soviétiques des années vingt répond à une entreprise de légitimation idéologique autant qu'artistique. Le pouvoir politique soutient certains de ces organes, afin que chacun puisse participer à la construction culturelle de la nouvelle société et rivaliser avec les modèles occidentaux, qui restent cependant prégnants. Les revues russes défendent la légitimité de la photographie en tant qu'art dont la nouveauté est à même, comme le cinéma, de filtrer l'héritage du passé et de défendre les valeurs de la société nouvelle. Une telle ambition transcende les écoles esthétiques, mais n'empêche pas une solution de continuité entre textes programmatiques et réalités éditoriales. Les revues de photographie jouent ainsi un rôle politique et social de premier ordre, et le réseau de diffusion dans lequel elles interagissent est très complexe.

662

L'ouverture des revues à un lectorat de masse est un enjeu fondamental des revues spécialisées, pour des raisons idéologiques ou marchandes. En abordant les revues cinématographiques françaises depuis leur émergence jusqu'à nos jours, Christophe Gauthier montre l'oscillation entre la fascination pour le nouvel art, les intérêts professionnels et la cinéphilie naissante. Les revues des années vingt et trente, en particulier, délaisseront le public des professionnels auquel elles s'adressaient au premier chef, pour se tourner vers le grand public, sur le modèle de magazines américains comme *Vogue*. Elles sont ainsi partagées entre la nécessité d'élaborer un discours critique et celle de répondre aux contraintes commerciales, de défendre une cinéphilie à laquelle puisse néanmoins participer la communauté des spectateurs. Le rôle des revues, qui soutiennent la création de clubs et de salles, jusqu'à la célèbre Cinémathèque française, est décisif pour l'accession du septième art à sa pleine légitimité, tout comme la dilution de la critique cinématographique au sein des périodiques généralistes renforce sa popularité.

Les revues spécialisées, si elles semblent dédiées à un réseau de professionnels, répondent à des exigences beaucoup plus vastes. Elles empruntent à des modèles mixtes, depuis les rubriques de la revue savante jusqu'à celles de la grande presse ou du magazine illustré, trouvant leur légitimité non dans un ancrage strictement corporatiste mais dans la culture de masse. Ces revues, dont on pourrait croire qu'elles illustrent par excellence un phénomène d'autonomisation de l'art, sont soumises au poids de l'économie et du politique. Les stratégies de réseau dépassent les oppositions entre champ de production restreinte et champ de grande production et établissent des circulations fertiles entre ces deux pôles.

LES REVUES DE THÉÂTRE AU XX^e SIÈCLE : UN CHAMP DE RECHERCHE À PART ENTIÈRE

Marco Consolini

Les études théâtrales, qui ont connu leur développement en tant que discipline autonome au courant du xx^e siècle, n'ont pas encore accordé une attention spécifique ni un statut épistémologique déterminé, notamment en termes historiographiques, aux objets éditoriaux tout à fait singuliers que sont les revues et les périodiques théâtraux. L'article présent s'efforce de dresser le portrait méthodologique de ce champ de recherche en devenir, ainsi que de synthétiser les objectifs scientifiques du travail collectif de longue haleine qui lui est consacré¹.

Pourquoi concentrer une attention exclusive sur les périodiques de théâtre ? On pourrait répondre en se limitant à regretter le retard objectif des études théâtrales, par rapport à d'autres secteurs disciplinaires (philosophie, littérature, arts plastiques, cinéma, musicologie, etc.) qui ont reconnu depuis longtemps à l'objet *revue* un rôle et une spécificité tout à fait remarquables. L'historiographie théâtrale, au contraire, malgré un travail pionnier publié dans les années cinquante et quelques études monographiques², a continué à envisager les périodiques comme simples sources d'informations, des réceptacles de textes, d'images, de documents, parfois très consultés et très exploités, mais rarement examinés en tant qu'entités autonomes, porteuses de projets critiques et créateurs. On pourrait donc revendiquer pour les revues théâtrales quelques-unes des nombreuses et suggestives définitions qui ont été attribuées à la revue en général. Par exemple, celle de Maurice Blanchot qui, dans les années soixante, en parlait en tant

- 1 Le Groupe de recherche interuniversitaire sur les revues de théâtre (GRIRT), que j'ai le plaisir de diriger depuis janvier 2011, en compagnie de Sophie Lucet (maître de conférences à l'université Paris VII) et de Romain Piana (maître de conférences à l'université Paris III), travaille sur les revues et les périodiques consacrés au théâtre, au xx^e siècle, avec l'objectif principal de montrer que, bien au-delà de leur indispensable valeur documentaire pour les chercheurs, ces publications doivent être envisagées comme des objets de recherche autonomes, porteurs d'éclairages nouveaux sur l'histoire du théâtre.
- 2 Voir André Veinstein, *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les théâtres d'art à travers leurs périodiques*, Paris, Librairie théâtrale, 1955 ; Marco Consolini, « *Théâtre populaire* » (1953-1964). *Histoire d'une revue engagée*, Paris, Éditions de l'IMEC, 1998 ; Julie de Faramond, *Pour un théâtre de tous les possibles. La revue « Travail théâtral » (1970-1979)*, Montpellier, L'Entretemps, 2010.

qu'« œuvre créatrice collective de dépassement », dotée d'un « statut intermédiaire entre auteur et lecteur »³; ou encore celle de Michel Vinaver, datant des années quatre-vingt-dix, qui considérait la revue comme un « ver de terre », c'est-à-dire un puissant agent du brassage, de la circulation et de l'aération des idées⁴. Il serait tout à fait aisé de montrer, avec quelques bons exemples à l'appui, que les périodiques théâtraux ont participé activement à tous les débats essentiels de la vie théâtrale. Mais il y a une raison supplémentaire, spécifique au champ théâtral, qui rend nécessaire un regard concentré et consciemment *myope* sur ces objets éditoriaux, qui peuvent occuper une position *centrale* et *stratégique* dans l'actuelle réflexion historiographique sur le théâtre.

664

L'historien du théâtre, c'est bien connu, est obligé de travailler sur un objet qui n'existe pas. C'est-à-dire que, à la différence d'autres historiens des arts, il ne dispose pas d'*œuvres* sur lesquelles effectuer un travail rigoureusement philologique, car le spectacle théâtral est condamné à disparaître. Ou, plutôt, l'historien du théâtre dispose d'une série d'*œuvres partielles* – le texte dramatique, tout d'abord (quand il y en a un), les scénographies, les costumes, les décors, etc. – et d'une pléthore de témoignages, de traces, d'indices à partir desquels il peut essayer de reconstituer, par voie hypothétique, son objet perdu.

Ceci implique, méthodologiquement, que si l'on veut effectuer une histoire *globale* du phénomène théâtral – et non *partielle* comme celles, pourtant nécessaires, concentrées sur les textes dramatiques, sur les scénographies, sur les costumes, etc. – on est obligé de travailler non pas sur les *œuvres* – car elles n'existent pas, on vient de le noter, sinon en tant qu'*œuvres partielles* – mais plutôt sur les *modes d'œuvrer*⁵ de ceux qui ont pratiqué le théâtre et de ceux qui en ont bénéficié. Travailler, en d'autres termes, non pas sur les *résultats* (les spectacles), qui nous échappent par définition, mais plutôt sur les *processus*:

– le *processus de création*, d'un côté, c'est-à-dire ce à quoi renvoient toutes les traces concernant les conceptions esthétiques, les choix idéologiques, mais aussi le travail concret et quotidien, ainsi que les conditions sociales et économiques des individus et des groupes qui ont fait le théâtre (acteurs, auteurs, metteurs en scène, administrateurs, etc.);

3 Maurice Blanchot, « Textes préparatoires, lignes, définitions de la *Revue internationale* », *Lignes*, n° 11, « Le dossier de la *Revue internationale*, 1960-1964 », dir. Anna Panicali, septembre 1990, p. 181.

4 Michel Vinaver, « "On connaît depuis longtemps"... » [réponse à une enquête], *La Revue des revues*, n° 21, 1996, p. 35.

5 Cette expression, traduction « calquée » sur la version italienne, est due au choix de garder la formulation théorique de Fabrizio Cruciani, à qui je dois une bonne partie de ma formation historiographique, et qui revendiquait la dualité entre *opere* [œuvres] et *modi d'operare* [modes d'œuvrer]. Voir, à ce propos, Fabrizio Cruciani, « Problemi di storiografia », dans Fabrizio Cruciani et Nicola Savarese, *Guide bibliografiche. Teatro*, Milano, Garzanti, 1991, p. 3-10.

- le *processus de réception*, de l'autre, c'est-à-dire ce à quoi renvoient toutes les traces concernant les conceptions esthétiques, les choix idéologiques, ainsi que les conditions sociales et économiques des individus et des groupes qui ont vécu le théâtre (ou peut-être même ignoré le théâtre) en tant que spectateurs.

Une modalité de travail, donc, qui met l'historien de théâtre dans une posture plus proche de celle de l'historien « tout court », que de celle des historiens des autres arts.

Or les périodiques de théâtre, notamment dans la période que nous envisageons, se situent exactement au *carrefour* de ces deux processus. Ils rendent compte, de manière extrêmement vive, riche et parfois surprenante, tant des aspirations les plus profondes des hommes de théâtre et de leurs outils de travail quotidiens, que des réactions, des opinions et des comportements de leur public, plus ou moins averti ou spécialisé, c'est-à-dire du contexte d'accueil et d'existence réelle du théâtre.

Si l'on voulait se placer idéalement à une extrémité de la tension entre ces deux polarités, on trouverait, du côté du processus de création, des publications toutes concentrées sur le projet, la conception, les idées et les outils techniques de « ceux qui font le théâtre » ; des produits éditoriaux qui tendent à nous introduire dans leur laboratoire, à nous faire pénétrer, en poussant cette tendance à la limite du paradoxe, dans « la cervelle d'un créateur dramatique ». On doit cette expression savoureuse à Jacques Copeau, fondateur du Théâtre du Vieux-Colombier, qui essayait ainsi de nommer le modèle idéal de *la revue* qu'il a longuement rêvé de mettre en place sans jamais y arriver. On la trouve dans une lettre adressée à Léon Chancerel qu'il vaut la peine de citer plus largement :

[Il s'agira d']Un bulletin de travail, oui, où tout se classe suivant quelques idées maîtresses. Et aussi [d']une encyclopédie où les termes sont définis ; et aussi [d']une espèce de théâtre où tous les matériaux de la création sont comme en suspens ; quelque chose comme la cervelle d'un créateur dramatique. Cette dernière figure exprime bien ma pensée. Et tous ces éléments épars, mais bien classés sous des rubriques commodes, viendront se réunir et s'organiser plus strictement dans les petits volumes dont vous parlez et dont l'ensemble conduira à une théorie du théâtre. Quand nous en serons là, nous serons sortis de la confusion... le plan est simple⁶.

En réalité, ce modèle théorique idéal existe : il a été réalisé par Edward Gordon Craig, avec sa revue *The Mask* (1908-1929) (fig. 114), qui n'est pas simplement sa revue mais, littéralement, son théâtre imaginaire, sa scène de papier. On sait effectivement

6 Jacques Copeau, lettre à Léon Chancerel, 12 avril 1928, « Extraits de lettres à Léon Chancerel et Henri Brochet », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 5, 1950, p. 40.

114. Du côté du processus de création, le cas-limite *The Mask* (1908-1929),
Bibliothèque nationale de France, collection Edward Gordon Craig

que Craig abandonne très tôt et définitivement le théâtre réel pour se consacrer entièrement à la fabrication de *The Mask*, qui arbore très explicitement le célèbre sous-titre : « After the Practise the Theory » [« Après la pratique, la théorie »]⁷.

À l'autre extrémité, du côté du processus de réception, on trouverait idéalement des produits éditoriaux qui aspirent au rôle d'observatoires extérieurs, objectifs et omniscients de la vie théâtrale : sorte de regard neutre, idéologiquement non orienté sur le théâtre. On sait bien que cette posture neutre ne peut pas exister et que tout regard, à plus forte raison s'il se veut sincèrement objectif, est toujours porteur plus ou moins conscient d'une *doxa* moyenne et dominante. L'exemple concret, matérialisant ce cas-limite, est donc un exemple bien moins polarisé que son opposé, *The Mask*. Son cas est toutefois suffisamment exceptionnel pour être tout à fait efficace. Il s'agit de *Comœdia* (1907-1937) (fig. 115), le seul journal *quotidien* entièrement consacré à la chronique du théâtre : quelque chose d'impensable aujourd'hui. Cette publication, qui constitue une mine inépuisable d'informations sur le théâtre français et non seulement français des premières décennies du xx^e siècle, n'a étonnamment jamais été prise en considération en tant qu'objet d'étude autonome⁸.

Entre ces deux polarités – du côté du processus de création, tension idéale vers la cervelle d'un créateur dramatique et du côté du processus de réception, tension idéale vers un regard extérieur objectif et neutre –, nous avons donc un vaste champ, un *continuum* d'objets éditoriaux dont il faut dresser une typologie. Cela nécessite de réfléchir à la nature de ces publications, dans la tentative de les définir tout au long d'un axe qui va des revues « internes » (dont le modèle-limite est *The Mask*) d'un théâtre ou d'une compagnie, d'un laboratoire, en forme de journal de bord, ou de revue théorique, ou de bulletin-programme, ou d'organe de recrutement, de liaison et de fidélisation d'un public déterminé ; aux bulletins d'information sectorielle, liés aux associations syndicales par exemple, ou encore à caractère pédagogique ; aux revues critiques, plus ou

7 Voir, à ce propos, Olga Taxidou, « *The Mask* ». *A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publisher, 1998, et Marc Duvillier, « *The Mask* » (1909-1929) de Edward Gordon Craig. *Un rêve mis noir sur blanc*, thèse de doctorat, dir. Georges Banu, université Paris III, 2009.

8 La seule monographie consacrée à ce quotidien est inédite. Il s'agit d'un excellent mémoire de maîtrise en histoire de la presse : Stéphane Boumendil, « *Comœdia* ». *Quotidien théâtral, artistique et littéraire, 1907-1937*, dir. Pierre Albert et Gilles Feyel, université Paris II et Paris IV, 1992. Les actes de la journée d'études « *Comœdia* (1907-1937). Un continent inexploré dans l'histoire du théâtre du xx^e siècle », organisée par le GRIOT le 21 juin 2014 à la bibliothèque Seebacher de l'université Paris VII et suivie par un colloque international « *Comœdia* (1907-1937) : un quotidien en son temps », maison de la recherche de Paris III, 19-20 juin 2015, sont en cours de préparation.

115. Du côté du processus de réception, le cas-limite *Comœdia* (1907-1937),
cliché Bibliothèque nationale de France

moins militantes ; aux revues d'études, historiques ou esthétiques, à vocation plus ou moins encyclopédique ; et ainsi de suite jusqu'aux périodiques plus généralistes, consacrés à une chronique plus ou moins commerciale, mondaine ou simplement informative et quantitative, dont le modèle-limite peut donc être représenté par *Comœdia*.

Cet effort de modélisation vise à inscrire ces entreprises éditoriales dans le champ historique et à les rendre actives dans la lecture concrète d'un contexte théâtral donné, entre création et réception, en réitérant le choix historiographique annoncé : opter pour un regard délibérément myope, qui revendique la *pleine autonomie de l'objet revue ou périodique*. Non pas un tremplin, un simple appui documentaire, pour étudier « autre chose » (par exemple l'activité d'un metteur en scène, ou encore l'esthétique d'un courant théâtral), mais le centre réel et concret de l'attention du chercheur.

Une fois que ce choix est fait, comment procéder concrètement ? Il faut signaler d'abord trois nécessités. La première consiste en la tentative de restituer les lignes générales de l'« idéologie théâtrale » (en sachant qu'en réalité il en subsiste presque toujours plusieurs, superposées les unes aux autres) véhiculée par les *textes* de la publication. La matière principale est de nature textuelle et, même si cela peut paraître obvie, il faut répéter que l'analyse de la forme éditoriale ou des rapports entre les rédacteurs ne peut jamais faire abstraction du constat qu'une revue est toujours, avant tout, un produit textuel. La deuxième nécessité est celle de mener une enquête sur les individus, sur le groupe, l'association, l'institution ou même l'entreprise qui animent et produisent le périodique. C'est-à-dire interroger la *fabrique*, la vie de l'*organisme vivant* dont la publication matérielle constitue toujours à la fois une trace et un symptôme. Cette ligne de recherche conduit, bien évidemment, à l'archive, aux traces des correspondances, des documents rédactionnels, ainsi que, lorsque cela est possible, aux témoins vivants et donc aux mémoires individuelles. La troisième nécessité, enfin, est celle de rendre compte de la *matérialité de l'objet*, qui est donc un produit textuel, mais également et toujours un objet visuel entrant en relation avec le lectorat et avec le monde – monde théâtral et non seulement théâtral – par le biais de choix iconographiques plus ou moins délibérés et élaborés. Un objet éditorial qui raconte, décrit, imagine, transmet, utilise le théâtre *aussi* avec les images, avec les caractères typographiques, avec la mise en page et même avec (ou volontairement sans) la publicité.

Le dosage de ces trois éléments – les *textes*, la *fabrique*, la *matérialité de l'objet* – peut et doit varier, selon le périodique en question et en fonction de l'approche analytique choisie par le chercheur, mais leur présence simultanée et leur intrication nous paraissent essentielles à prendre en compte.

116. *Bulletin des comédiens routiers d'Île-de-France (1932-1935)*,
Bibliothèque nationale de France

117. *Comœdia illustré* (1908-1921), théâtrethèque Gaston Baty,
Institut d'Études Théâtrales, université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III

Il n'existe pas, bien évidemment, de grille interprétative figée pour un champ aussi vaste et diversifié. La richesse de ce terrain de recherche tient d'ailleurs aussi au fait que tout objet éditorial – qui reflète toujours, rappelons-le, un organisme vivant – demande nécessairement des outils analytiques spécifiques à construire *ad hoc*. On ne peut pas prétendre lire avec les mêmes critères, par exemple, un objet comme le *Bulletin des comédiens routiers d'Île-de-France* (1932-1935) (fig. 116), l'une des publications conçues et réalisées par Léon Chancerel, et *Comœdia illustré* (1908-1921) (fig. 117), le célèbre magazine richement illustré, publié parallèlement au *Comœdia* quotidien. Si le premier périodique, qui se présente comme un « organe de liaison » interne, invite à privilégier l'enquête sur la dynamique de groupe d'un réseau théâtral amateur bien déterminé (celui des Scouts de France), le second semble favoriser une ligne de recherche centrée sur l'iconographie théâtrale. Les objectifs de recherche et les clés de lecture peuvent et doivent varier dans l'analyse d'objets éditoriaux qui ne sont jamais univoques, et il faut répéter que c'est au libre arbitre et aux compétences du chercheur qu'il revient de choisir la perspective d'interprétation la plus pertinente.

Si les études spécialisées sur les revues de théâtre sont encore peu nombreuses, comme on l'a précisé plus haut, il existe un ouvrage pionnier d'André Veinstein, *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les théâtres d'art à travers leurs périodiques*, consacré aux publications liées aux activités d'André Antoine, de Paul Fort, d'Aurélien Lugné-Poe, de Jacques Copeau, de Charles Dullin, de Gaston Baty et de Louis Jouvet. Malgré les différences non négligeables qui caractérisent ces périodiques, à partir de cet ensemble tout compte fait assez hétéroclite, Veinstein propose trois pistes de recherche qui peuvent être élargies au-delà de ces études de cas :

- 1) le repérage des *idées*, « des opinions, des conceptions, des vues théoriques »⁹ car ces revues ont eu souvent l'objectif primordial de fonder et d'appuyer théoriquement la pratique d'un théâtre, d'une compagnie, d'un laboratoire ;
- 2) le repérage des *faits* concrets, car ces revues ont constitué, chacune à sa manière, le lieu où rendre compte, décrire, discuter et surtout justifier les résultats et les processus réels de la pratique théâtrale ;
- 3) le repérage d'une « troisième catégorie d'éléments », ce que Veinstein appelle l'*histoire militante*, qui a eu pour fonction d'« opérer une sorte de jonction entre les idées et les faits »¹⁰. Effectivement, ces revues ont voulu montrer que le renouvellement incarné par les entreprises dont elles étaient l'émanation consistait aussi dans la récupération d'une *tradition théâtrale* perdue : l'élaboration théorique des poétiques du « théâtre d'art » est passée

9 André Veinstein, *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet*, *op. cit.*, p. 12.

10 *Ibid.*, p. 13.

également par la réappropriation de pans entiers de l'histoire des spectacles, du théâtre grec ancien au théâtre du Moyen Âge, du mythe de la *commedia dell'arte* au théâtre élisabéthain.

Ces trois pistes d'investigation (les *idées*, les *faits*, l'*histoire militante*) peuvent être transférées, avec les ajustements et les adaptations nécessaires, à d'autres objets éditoriaux qui ne possèdent pourtant pas les caractéristiques des revues étudiées par Veinstein. Il est nécessaire, toutefois, d'en proposer d'autres, qui, en partie, ont déjà été annoncées :

- 1) le repérage du *rapport avec le public* (le public des lecteurs et le public des spectateurs, même si, bien évidemment, ces deux catégories ne coïncident forcément pas). Charles Dullin écrivait : « il faut savoir faire son public comme on fait sa troupe¹¹ », et ce n'est pas un hasard si le titre de sa revue était *Correspondance*. Le dialogue que certains périodiques théâtraux essaient d'instaurer avec des spectateurs déterminés est en effet un élément essentiel ;
- 2) le repérage du *rapport avec le monde extérieur* : les autres arts tout d'abord (musique, cinéma, arts plastiques, littérature), mais également la réalité sociale, économique, politique de l'époque, c'est-à-dire d'autres puissants moyens d'autodéfinition d'un périodique, parfois conscients, parfois involontaires ;
- 3) le repérage d'une *identité iconographique*, comme il a été signalé plus haut, qui concerne autant l'objet revue en lui-même (les choix typographiques, la mise en page, le rapport texte/image) que le référent théâtral, c'est-à-dire le choix et le traitement des moyens visuels (photographie, dessin, tableau, gravure) avec lesquels on documente, imagine, élabore, projette ou transmet le travail théâtral ;
- 4) le repérage, enfin, d'une ligne plus ou moins définie dans le domaine de la *critique dramatique*. Ce point doit être introduit avec une certaine dose de prudence, car le risque inhérent à cette piste d'investigation est celui de la faire coïncider avec l'intégralité du regard analytique sur les périodiques théâtraux, ce qui consisterait en un retour à une conception qui ne les appréhende que comme de simples objets de réception. Certes, n'importe quelle revue, même la plus autarcique et concentrée sur son propre microcosme, ne peut s'empêcher de construire un *discours critique* sur le théâtre de son temps. Par conséquent, le travail sur les périodiques théâtraux comporte la nécessité primordiale d'interroger un tel discours, à savoir les modalités avec lesquelles on lit, décrit, interprète le spectacle théâtral. Il serait néanmoins regrettable de revenir à une lecture de ces objets éditoriaux à travers le seul prisme de la critique. Même une revue foncièrement critique

11 Charles Dullin, « Dédicace », *Correspondance*, n° 1, 1928, cité dans André Veinstein, *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet*, op. cit., p. 99.

comme *Théâtre populaire* – un exemple qui n'est pas exactement choisi au hasard – est d'abord un *organisme vivant* qui produit une pensée théâtrale, qui est à la fois interprète et témoin de la civilisation théâtrale de son temps, et cela se concrétise dans une pléthore de signes, de traces et d'indices qui vont bien au-delà de ses célèbres et apodictiques jugements critiques.

Ce dernier point nous permet alors de conclure en réitérant l'exhortation initiale : les revues et les périodiques peuvent et doivent constituer des objets autonomes de l'historiographie théâtrale. La multiplication des regards *myopes* auxquelles nous avons fait allusion ne révolutionnera peut-être pas l'histoire du théâtre du xx^e siècle, mais l'enrichira de sollicitations nouvelles et de découvertes inattendues ; elle permettra surtout d'enlever, ou du moins de mettre en cause un certain nombre d'*hypostatisations* critiques et de classifications que les pages imprimées sur le vif de l'actualité théâtrale permettent parfois de mettre à nu grâce à un simple coup d'œil.

674

BIBLIOGRAPHIE

- BLANCHOT Maurice, « Textes préparatoires, lignes, définitions de la *Revue internationale* », *Lignes*, n° 11, « Le dossier de la *Revue internationale*, 1960-1964 », dir. Anna Panicali, septembre 1990, p. 179-216.
- BOUMENDIL Stéphane, « *Comœdia* ». *Quotidien théâtral, artistique et littéraire, 1907-1937*, mémoire de maîtrise, dir. Pierre Albert et Gilles Feyel, universités Paris II et Paris IV, 1992.
- CONSOLINI Marco, « *Théâtre populaire* » (1953-1964). *Histoire d'une revue engagée*, Paris, Éditions de l'IMEC, 1998.
- COPEAU Jacques, « Extraits de lettres à Léon Chancerel et Henri Brochet », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 5, 1950, p. 40-41.
- CRUCIANI Fabrizio et SAVARESE Nicola, *Guide bibliografiche. Teatro*, Milano, Garzanti, 1991.
- DUVILLIER Marc, « *The Mask* » (1909-1929) d'Edward Gordon Craig. *Un rêve mis noir sur blanc*, thèse de doctorat, dir. Georges Banu, université Paris III, 2009.
- FARAMOND Julie de, *Pour un théâtre de tous les possibles. La revue « Travail théâtral » (1970-1979)*, Montpellier, L'Entretemps, 2010.
- TAXIDOU Olga, « *The Mask* ». *A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publisher, 1998.
- VEINSTEIN André, *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les théâtres d'art à travers leurs périodiques*, Paris, Librairie théâtrale, 1955.
- VINAVER Michel, « "On connaît depuis longtemps"... » [réponse à une enquête], *La Revue des revues*, n° 21, 1996, p. 35.

À LA CROISÉE DES REVUES D'ART ET DE THÉÂTRE :
L'ART ET LA SCÈNE (1897)

Sophie Lucet, Romain Piana

L'étude de cas retenue ici s'inscrit dans le cadre d'une enquête de plus grande ampleur concernant la presse théâtrale à la fin du XIX^e siècle ; elle est représentative du mouvement de spécialisation des périodiques artistiques à la fin du siècle et de l'émergence difficile d'une revue théâtrale d'art anticipant sur les modèles de la revue de théâtre au XX^e siècle¹. Les périodiques concernant de près ou de loin la vie théâtrale sont alors de plus en plus nombreux, et constituent un champ en pleine évolution entre 1880 et 1890, d'où vont émerger différents modèles de revue de théâtre. Une parmi bien d'autres, la revue éphémère *L'Art et la Scène*, publiée en 1897, et comptant douze numéros seulement², offre le matériau privilégié d'une réflexion sur ce phénomène, puisque dans cette courte durée d'existence, la revue a vécu une série de mutations révélatrices des difficultés de la période, et de la recherche d'une formule viable de revue d'art spécialement consacrée au théâtre. Publiée en outre dans une année charnière, comme on le verra, *L'Art et la Scène* se situe à la frontière de différents domaines et préoccupations artistiques : entre les arts graphiques et la littérature, le monde des théâtres et celui de la critique dramatique.

Objet éditorial à la fois problématique et représentatif, *L'Art et la Scène* est le lieu d'exigences et de tendances contradictoires, insurmontables probablement, ce qui explique son échec à court terme : la revue ne remplit pas ses promesses esthétiques, et l'on observe un écart de plus en plus manifeste entre les postures affichées, les ambitions de la revue, et le contenu éditorial réel ; enfin ses animateurs semblent se disperser³ après la fin de la revue. Cet échec même,

- 1 Voir Sophie Lucet et Romain Piana, « Vers une revue de théâtre d'art : modèles possibles au tournant du XIX^e et du XX^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 259, « Pour une préhistoire des revues de théâtre », dir. Sophie Lucet, juillet-septembre 2013, p. 249-275.
- 2 *L'Art et la Scène* est consultable depuis 2012 sur le site Gallica de la BnF. Les exemplaires numérisés sont parfois dépourvus de certaines gravures hors-texte, et il manque le n° 3, absent des collections du site de Tolbiac et de l'Arsenal. Ce dernier peut être consulté à la bibliothèque de l'Opéra.
- 3 Henri Brémontier est rédacteur en chef, en 1904, du périodique *Le Trotteur français. Organe des intérêts de l'élevage et des courses au trot*.

pourtant, et la brièveté d'existence de la revue en font un objet d'étude pertinent, si l'on veut bien considérer le caractère spécifique de son projet éditorial.

L'Art et la Scène, en effet, présente à bien des égards un exemple caractéristique de ces « petites revues » dont Remy de Gourmont a tenté de dresser un premier catalogue en 1900⁴, et pourtant elle n'y figure significativement pas. Située dans le champ des revues d'art et de littérature constitutives de la mouvance symboliste, elle affirme bien la posture reconnaissable de « jeune revue⁵ », mais à l'intersection de plusieurs champs artistiques, et cela à l'initiative d'abord d'artistes dessinateurs et graveurs et non pas de « littérateurs ». Pour cette raison, elle n'a pas été repérée par les études revuistes : parce qu'elle rassemble des acteurs peu connus de la vie littéraire et artistique, mais aussi du fait de cette hétérogénéité apparente et de son caractère « pluridisciplinaire », ce qui ne manque pas d'intérêt, quand il s'agit entre autres de traiter de manière variée du fait théâtral, envisagé dans sa réalité matérielle, entre le texte et la scène.

676 Manifestement de second rang – l'on peut parler ici de revue *épigone* mais sur le mode de l'hybridation –, cette revue éphémère est animée par des jeunes gens en veine d'affirmation, qui suivent et répliquent certains modèles bien établis, depuis la fin des années 1880 et dans les années 1890. L'enquête invite ainsi à mobiliser la notion de *réseau* en considérant le champ des revues de manière élargie et renouvelée : il s'agit d'établir quelles étaient ses relations, affichées ou moins visibles, avec d'autres acteurs de la vie artistique et littéraire et avec des revues *amies*, d'identifier les animateurs et les collaborateurs variés de la revue, et de repérer les différents modèles périodiques et éditoriaux sous-jacents, de manière à replacer *L'Art et la Scène* dans le champ des revues – largement envisagé – entre revue d'art décoratif, de littérature et de théâtre. Il s'agit par ailleurs d'apprécier la singularité d'un projet éditorial et artistique mixte, dans lequel l'image (du dessin gravé à la photographie) occupe une place décisive mais dans des fonctions très variées, et dans la perspective notamment d'une spécialisation progressive qui fait de *L'Art et la Scène* le prototype fragile d'une revue de théâtre moderne.

MODÈLES ET TRAJECTOIRE : DE LA REVUE D'ART ET DE LITTÉRATURE À LA REVUE DE THÉÂTRE

L'Art et la Scène. Revue artistique et théâtrale paraît pour la première fois le 20 mars 1897. C'est une élégante publication in-quarto de douze pages, annoncée comme une revue bimensuelle paraissant le 5 et le 20 de chaque

4 [Remy de Gourmont], *Les Petites Revues. Essai de bibliographie*, préf. Remy de Gourmont, Paris, Librairie du Mercure de France, 1900.

5 Yoan Vérielhac, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Presses de l'université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2010.

118. [Gustave Marie], page de titre de *L'Art et la Scène*, n°1, 20 mars 1897, cliché personnel

mois (en réalité, elle ne tiendra pas ce rythme). L'administration et la rédaction sont situées au 10 de la rue Vaugirard, et le directeur, comme l'indique la deuxième de couverture, en est Gustave Marie, dessinateur lithographe, qui signe la couverture monochrome (vert pâle) des premiers numéros (fig. 118) : une jeune femme en pied, tenant une palette à la main – au premier plan d'un paysage d'arbres et d'étang fleuri – inscrit la publication dans l'univers des revues artistiques de l'époque, et une esthétique Art Nouveau proche de celle de *La Plume* et de *L'Ermitage*, de *L'Image* ou de *L'Estampe et l'Affiche*. Dans l'encadrement finement dessiné et enluminé d'une fenêtre de type gothique, la page de titre présente un sommaire qui distingue une partie de « texte » et une partie d'« illustrations », rendant visible d'emblée la double orientation de la revue : littéraire et théâtrale d'un côté, graphique de l'autre. Un tel projet paraît d'emblée singulier, dans une revue émanant manifestement du milieu des arts graphiques et de l'affiche. Le sommaire du premier numéro annonçait de fait des œuvres de Gustave Marie, Marx, Jacques Villon, Edmond Lempereur, Chactas, Paul Langlois, et Jules Flameng, leurs reproductions étant pour la plupart encartées hors numérotation dans la revue. De nombreuses images accompagnent en outre le texte présenté sur deux colonnes, tout au long des douze pages de la publication. Bien plus qu'une revue illustrée, cependant, *L'Art et la Scène* apparaît comme une revue d'artistes offrant à ses abonnés, futurs collectionneurs, des œuvres d'art originales signées. La place de l'estampe, du dessin et de la lithographie justifie le prix d'une revue d'art plutôt luxueuse à l'époque (1 franc), et l'intérêt d'un projet artistique et commercial qui permet à de jeunes artistes de se lancer : jusqu'au n° 8, on trouve de fait plusieurs dessins du jeune Jacques Villon, alors âgé de 22 ans et étudiant aux Beaux-Arts, qui faisait manifestement là ses débuts ; de même, à partir du n° 2, c'est la collaboration du tout jeune Francisque Poulbot que l'on remarque : il a 18 ans, a publié un dessin dans *Le Pèle-Mêle* en 1895, et fait également ses débuts en 1896 dans l'hebdomadaire illustré *Les Étoiles*⁶. Les œuvres proposées n'ont pas spécialement trait à l'univers du théâtre, même si l'on remarque d'emblée une lithographie de Gustave Marie, en double page (fig. 119), représentant Sarah Bernhardt dans le rôle de la Tosca⁷. En deuxième, troisième et quatrième de couverture figurent en revanche des annonces qui se réfèrent toutes aux arts décoratifs, recommandant des maisons spécialisées dans le bronze, les vitraux, l'affiche, ou faisant la publicité des presses ayant tiré les lithographies encartées. L'on remarque également l'annonce d'une exposition permanente de dessins,

6 La présence d'œuvres de jeunesse de ces deux artistes dans les huit premiers numéros de la revue explique sa valeur et sa rareté aujourd'hui sur des sites de vente d'art.

7 Le drame de Victorien Sardou venait d'être repris (mars 1897) au Théâtre de la Renaissance.

119. Gustave Marie, *À la gloire de Sarah Bernhardt dans Floria Tosca*,
lithographie originale, hors-texte, *L'Art et la Scène*, n°1, 20 mars 1897, cliché personnel

d'estampes, d'affiches et de lithographies, destinée aux collectionneurs, et se tenant au siège de la revue, ce qui l'assimilait, comme d'autres revues de l'époque, à une galerie d'art.

En matière de textes, et pour tout ce qui concerne la littérature, le contenu du premier numéro affiche un éclectisme résolu, entre néo-parnasse et symbolisme, naturalisme et bohème montmartroise. Les rubriques de chroniques, qu'il s'agisse du théâtre ou des beaux-arts, n'affichent pas une ligne plus cohérente, ce que confirme le laconique avis « Aux lecteurs » formulant les termes modestes et convenus d'un projet de « revue indépendante » et l'ambition de rendre compte de différentes manifestations d'art, sans souci de programme esthétique mieux défini :

Cette Revue ne prétend rien révolutionner ni en art ni en littérature ; elle se propose simplement de faire connaître toutes les manifestations de l'Art (art graphique, art plastique, art dramatique) qui méritent de retenir l'attention.

Elle accueillera donc, sans distinction de formule ni d'école, tous les talents qui viendront à elle, ne leur demandant pour passe-port qu'une consciencieuse probité artistique et un souci constant de la noblesse du rôle que doit remplir le véritable artiste dans toute société.

Il nous paraît aussi ridicule que superflu de préjuger nous-mêmes de notre œuvre. C'est aux lecteurs qu'il appartient de décider si nous sommes dignes du but que nous nous sommes assigné, et capables d'y parvenir⁸.

De manière notable cependant – et à l'instar de nombreuses revues indépendantes de l'époque –, le premier numéro de la revue s'ouvrait sur un article de fond consacré au théâtre contemporain et retraçant l'histoire de la formation du Théâtre Libre dix ans plus tôt : une manière de saluer le pionnier des « théâtres à côté », et aussi d'adresser un signe de solidarité à André Antoine, lequel, en voie d'institutionnalisation, et à peine associé à la direction du Théâtre de l'Odéon aux côtés de Paul Ginisty, venait d'en être débarqué, mais qui entendait relancer l'aventure du Théâtre Libre. De fait, l'année 1897 se révèle doublement charnière dans l'histoire des théâtres indépendants, et une revue comme *L'Art et la Scène* en porte le témoignage au fil de ses livraisons : Antoine s'apprêtait en effet à rouvrir son propre théâtre, on vient de le voir, comme un théâtre fixe, cette fois, mais en maintenant le système parallèle des soirées d'avant-garde, dont la revue rendra compte. Aurélien Lugné-Poe, de son côté, était sur le point de rompre publiquement avec les symbolistes du *Mercur de France* (juin 1897), une rupture largement mise en scène dans la presse de l'époque : *L'Art et la Scène* semble dès lors offrir une tribune au directeur du

8 La Rédaction, « Aux lecteurs », *L'Art et la Scène*, n° 1, 20 mars 1897, p. 2.

Théâtre de l'Œuvre désireux de relancer son théâtre dans une formule renouvelée, et revendiquant la liberté retrouvée de sa programmation⁹. Trouvant un autre point d'appui dans une aventure théâtrale reconnue, c'est vers ce dernier pôle que *L'Art et la Scène* se tourne donc également à partir de son troisième numéro en publiant systématiquement l'annonce publicitaire du Théâtre de l'Œuvre, et en rendant compte des spectacles représentés – une manière de reconnaître le rôle historique de Lugné-Poe dans l'histoire des « théâtres à côté », et d'en tirer un bénéfice de reconnaissance immédiat. Cette tactique de légitimation portera ses fruits puisque Lugné-Poe, dans son feuilleton du 14 juin 1897 au journal *La Presse*, consacra un paragraphe élogieux à la nouvelle revue, en saluant personnellement l'initiative de son rédacteur en chef :

P.-S. – Les revues de théâtre qui semblaient manquer depuis quelque temps, renaissent courageusement. Ici, c'est *La Revue d'Art Dramatique*, que dirigeait autrefois M. de Veyran, où Pierre Weber [*sic*], Lucien Muhlfeld et tant d'autres débutèrent, et qui contient dans sa nouvelle série de judicieux articles de MM. Jean Jullien, Faguet, Philippe Malpy, etc. Là, c'est *L'Art et la Scène* que M. Henri Brémontier, bien connu des lecteurs de *La Presse*, s'efforce de rendre éclectique et jeune. Bon succès à tous¹⁰ !

Les changements nombreux que l'on peut observer dans la revue, et les hésitations sensibles de son projet éditorial, jusqu'au moment d'un basculement plus radical, à l'automne 1897, du côté d'un périodique de théâtre plus strictement défini, sont révélatrices, cependant, des difficultés rencontrées. En mars et en avril 1897 (n^{os} 1 et 2), sous la direction de Gustave Marie, la revue se définit en effet comme « artistique et théâtrale ». Puis, en mai 1897 (n^o 3), l'on observe un changement de couverture, dont Gustave Marie signe à nouveau le dessin gravé (fig. 120) : une allégorie Art Nouveau simplifiée, sur papier crème, soit le profil d'une muse artistique sans autre emblème cette fois que le tableau portant l'inscription du sommaire. La référence au théâtre n'apparaît plus dans le sous-titre, et la revue se donne comme une « revue littéraire et artistique », un changement qui semble bien refléter une manière de rééquilibrage des responsabilités éditoriales au sein de la revue : à partir du n^o 3, en effet, Gustave Marie n'est plus désigné que comme le directeur artistique, responsable de la partie illustrée de la revue. Pour le reste, il faut compter désormais avec Henri Brémontier, qui devient rédacteur en chef à partir du n^o 4 ; Louis Despons et Léon Hétru assument respectivement la partie administrative et le secrétariat

9 H. de Saint-Marc, « L'Œuvre et le symbolisme », *L'Art et la Scène*, n^o 6, 25 juin 1897, p. 5-6 ; voir aussi la lettre de Lugné-Poe, *L'Art et la Scène*, n^o 9, 25 octobre 1897, p. 5-6.

10 Lugné-Poe, « Huit jours de théâtre », *La Presse*, 14 juin 1897, p. [4].

de rédaction. Henri Brémontier, avant tout journaliste, a été secrétaire de rédaction au journal *La Presse*, entre 1892 et 1894 ; il a des ambitions littéraires et théâtrales ambivalentes, qui le font pencher d'un côté vers le divertissement à succès (un petit acte de lui a été joué au Théâtre du Gymnase en 1892¹¹), de l'autre vers une forme de maniérisme symboliste, comme en témoignent certains textes poétiques publiés dans la revue, dont un dialogue lyrique intitulé « Rêve suprême, hallucination en deux tableaux »¹², illustré par Gustave Marie (fig. 121 et 122) – une collaboration qui n'est pas sans évoquer *L'Album des légendes* d'Andhré et Jacques Des Gachons¹³. Louis Despons, quant à lui, est un collaborateur occasionnel de *Mâtines*, petite revue contemporaine de littérature, d'art et de sociologie, publiée chez Vanier (1897-1898). Il est l'auteur de *Diplomatie*¹⁴, une saynète paysanne et naturaliste, publiée en plaquette par *L'Art et la Scène*, parmi le petit nombre d'œuvres éditées séparément par la revue. Il produit régulièrement de courts dialogues dans les pages de la revue, ressortissant tantôt à la scène de mœurs et au genre « rosse », tantôt à la satire des mœurs et de la vie théâtrale dans les théâtres réguliers. Louis Despons occupera la direction administrative de la revue jusqu'à son dernier numéro en décembre 1897. Le nom de Léon Hétru fournit une piste plus substantielle du côté de la chanson montmartroise et du monde des revues : en 1896, il a composé une chanson satirique sur les symbolistes, dont Poulbot a illustré la publication dans *La Chanson de la semaine* le 12 juillet. Il écrit également des proses horribles et humoristiques qui font grincer les pages littéraires de la revue du côté du « rire moderne¹⁵ ». Des n^{os} 3 à 8, *L'Art et la Scène* affiche, par le biais d'encarts publicitaires, ses affinités avec *La Plume* de Léon Deschamps, avec *L'Ermitage*, dans sa version illustrée alors dirigée par Édouard Ducoté, avec *Les Étoiles*¹⁶, petit hebdomadaire d'art littéraire et humoristique, avec *La Critique*, enfin, la revue de Georges Bans et d'Émile Straus (1896-1899) (fig. 123). Ces revues d'art et de littérature plus anciennes et plus stables constituent manifestement des modèles et des ressources pour les huit premiers numéros de la jeune revue (Chactas et Jacques Des Gachons, par exemple, collaborent à *L'Ermitage*). Des relations plus actives lient cependant *L'Art et la Scène* à *La Critique*, ainsi qu'au

11 Henri Brémontier et Aristide Gandrey, *À côté de la question. Comédie en un acte, représentée au Théâtre du Gymnase le 11 janvier 1892*, Paris, Tresse et Stock, 1892.

12 *L'Art et la Scène*, n^o 4, 20 mai 1897, p. 1-4.

13 *L'Album des légendes*, Paris, 1894, devient *Le Livre des légendes* (1895).

14 Louis Despons, *Diplomatie. Comédie en un acte en prose*, Paris, Éditions de *L'Art et la Scène*, 1897, 24 p.

15 Voir Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.

16 *Les Étoiles. Journal d'art, littéraire, humoristique, paraissant le jeudi*, 1896-1897 : dans le numéro de mai 1897, on trouve une annonce pour *L'Art et la Scène*.

121. Gustave Marie, illustration pour « Rêve suprême, hallucination en deux tableaux de H. Brémontier », *L'Art et la Scène*, n° 4, 20 mai 1897, p. 2, cliché personnel

122. Gustave Marie, *Naguère!*, illustration pour « Rêve suprême, hallucination en deux tableaux de H. Brémontier », lithographie originale, hors-texte, *L'Art et la Scène*, n° 4, 20 mai 1897, cliché personnel

123. Troisième de couverture de *L'Art et la Scène* (annonces pour des revues « amies »),
n°4, 20 avril 1897, cliché personnel

curieux *Omnibus de Corinthe*¹⁷, le périodique autographe piloté par Émile Straus (et Marc Mouclier) sous divers pseudonymes, et dont l'annonce est également publiée dans la revue. Léon Hétru figure parmi ses rédacteurs, et ces relations se prolongent dans les albums illustrés de *La Critique* et à travers la Société iconophile également fondée par Émile Straus. Ces quelques indices permettent ainsi de mieux situer *L'Art et la Scène* dans le réseau des jeunes revues de la fin des années 1890, animées par une nouvelle génération d'artistes. Insensiblement aussi, les préférences théâtrales de la revue s'affirment, à travers la manière d'adoubement revendiqué, on l'a vu, du côté d'Antoine et de Lugné-Poe (fig. 124), mais aussi par des engagements plus concrets dans des expériences de théâtre nouvelles et plus « jeunes ». Ainsi, par exemple, Henri Brémontier collaborera avec Georges Vanor dans le projet d'une adaptation de la nouvelle *Hop Frog* d'Edgar Allan Poe, sur la scène du Théâtre de l'Eldorado¹⁸. Ou bien encore, la revue témoignera son intérêt pour les premières tentatives du Grand-Guignol en publiant un large extrait d'une pièce d'André de Lorde et d'Eugène Morel¹⁹.

Durant l'été 1897, la formule des huit premiers numéros de la revue s'essouffle pourtant, sans doute du fait de l'interruption de la saison théâtrale, comme le déplorent alors explicitement ses rédacteurs. Mais la minceur des numéros, et la raréfaction des images d'artistes, indiquent aussi que le modèle de la revue d'art ne tient pas non plus. Ainsi, par la seule volonté de ses rédacteurs, ou pour des raisons économiques, la revue s'interrompt en septembre, et ne reparait qu'en octobre, dans un format réduit (in-octavo), et sur du papier de moindre qualité, avec une couverture radicalement différente, qui traduit visuellement un basculement éditorial et artistique décisif, la revue d'art cédant la place à une revue d'actualité théâtrale. Le modèle décoratif et artiste est ainsi évincé au profit de la photographie qui fait une entrée remarquable dans l'univers visuel d'une revue désormais tout entière consacrée aux choses du théâtre. La trichromie rouge, noire et blanche, géométrique, accompagnant la photographie en pied d'un auteur dramatique, confère une étonnante modernité visuelle aux couvertures des quatre derniers numéros de la revue, d'octobre à décembre 1897, créant un effet de contraste saisissant avec ce qui précède, sur un mode quasi manifestaire (fig. 125). Si les annonces pour *La Plume* et *L'Ermitage* sont toujours présentes dans ses pages publicitaires, en revanche les

17 *L'Omnibus de Corinthe. Véhicule illustré des idées générales*, 6 numéros entre 1896 et 1898.

18 La pièce est créée le 29 avril 1897, pendant la brève période où le café-concert (où s'illustra Thérèse) est devenu un théâtre et tente une expérience artistique sous la direction de Charles Bianchini, dessinateur-costumier de l'Opéra.

19 « Extrait de "Dans la nuit, cinq actes" de MM. André de Lorde et Eugène Morel », *L'Art et la Scène*, n° 11, novembre 1897, p. 5-12. Notons que la pièce venait d'être éditée aux Éditions de *La Revue blanche*.

124. Quatrième de couverture (encarts pour le Théâtre Antoine et le Théâtre de L'Œuvre),
L'Art et la Scène, n°9, 25 octobre 1897, cliché personnel

125. Couverture de *L'Art et la Scène*, n°9, 25 octobre 1897, cliché personnel

références à *La Critique* et à *L'Omnibus de Corinthe* ont disparu, de même que tout de ce qui rattachait le périodique à la presse artiste. Revue d'art dramatique et d'actualité théâtrale uniquement, *L'Art et la Scène* s'occupe désormais de la promotion du théâtre contemporain, des auteurs et des metteurs en scène, par l'image photographique et par le texte. La formule inchangée de son titre affirme dès lors un sens neuf, que les bulletins d'abonnement rendent explicite en y ajoutant le sous-titre significatif de « revue d'art dramatique illustrée ».

ENTRE ILLUSTRATION THÉÂTRALE, IMAGE ARTISTE ET AUTOPROMOTION : UNE ICONOGRAPHIE HYBRIDE

690

La mutation iconographique de *L'Art et la Scène* s'inscrit en effet dans un mouvement plus large, qui voit, entre 1895 et 1898, apparaître et se répandre dans les revues de théâtre (comme dans de nombreux autres périodiques) la reproduction de photographies en plein texte, laquelle préside à une réorganisation importante du champ de la presse théâtrale périodique. *L'Art et la Scène* témoigne de ces évolutions, mais d'une manière généralement singulière, parfois à côté, parfois à rebours. Dans le matériau iconographique de la revue, les illustrations liées au théâtre occupent une place importante, mais qui est loin d'être exclusive, exception faite des trois derniers numéros dans lesquels, à l'inverse, la place de la lithographie se réduit à l'extrême, et la photographie se restreint à l'univers dramatique. L'analyse globale des illustrations théâtrales révèle une divergence entre des postures programmatiques avant-gardistes, elles-mêmes soutenues par le style des dessinateurs, et des choix éditoriaux éclectiques – souvent décevants – quant aux spectacles illustrés. Ce décalage révèle en fait le positionnement de la revue comme organe de soutien à un réseau informel de jeunes créateurs ou animés d'ambitions artistiques, témoignant des liens, dans la génération montante, entre jeunes artistes et jeunes littérateurs, et également entre les avant-gardes théâtrales et le milieu montmartrois. Le style même de l'image, qu'elle soit graphique ou photographique, tranche par rapport aux usages illustratifs de la gravure ou de la photographie déjà établis, ou en cours d'élaboration à la toute fin du siècle.

Les livraisons de la première période se caractérisent par une réelle abondance iconographique et font pencher la revue vers le modèle de périodiques artistiques et littéraires comme *Le Livre moderne* ou *L'Estampe et l'Affiche*²⁰, à ceci près que la partie « littéraire » est très majoritairement consacrée à l'univers du spectacle

²⁰ Voir Luce Abélès, « Les revues de l'image et du livre (1880-1897) et l'illustration en question », dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, p. 159-179.

dans une acception large, des textes dramatiques à la chanson – ce qui rapproche la revue d'autres modèles, plus montmartrois, comme *Le Chat noir*. L'illustration non théâtrale, on l'a dit, occupe une place importante dans la première manière du périodique, non sans quelque flottement stylistique. Si les dessins ornementaux (bandeaux, culs-de-lampe, frontispices) relèvent d'un décorativisme plutôt traditionnel, les gravures, au-delà des différences déjà notables de signature des jeunes dessinateurs-graveurs, affichent un style clairement d'avant-garde. Parmi les lithographies originales hors-texte, relativement nombreuses et d'un intérêt notable, dominent les portraits (silhouettes de femmes ou personnages typiques) ou les scènes de mœurs parisiennes, populaires ou bohèmes. La revue prend ainsi place dans le champ d'une presse artistique illustrée montmartroise de veine humoristique, entre naturalisme et symbolisme, et dont l'emblème pourrait être une scène de Poulbot, dédicacée à Léon Hétru, montrant un couple commentant des journaux ou des gravures, tandis que le titre *L'Art et la Scène* s'inscrit au revers du kiosque (fig. 126)²¹.

Une bonne part de l'illustration du périodique proprement dite présente un rapport avec le théâtre au sens large, qu'il s'agisse du texte dramatique, de la scène ou des milieux du spectacle. Un premier groupe d'images entre dans la catégorie très commune de l'illustration d'œuvres littéraires ou paralittéraires : il s'agit de vignettes illustrant des textes dramatiques ou des chansons. Les premières livraisons présentent une intégration forte de l'image au texte, signe d'une collaboration sans doute poussée entre certains membres de l'équipe éditoriale. Le n° 4 comporte ainsi, sous le titre générique « Le théâtre irréel », le texte symboliste de Brémontier « Rêve suprême », assorti de la mention « Hallucination en deux tableaux », dont Gustave Marie assure l'illustration²². Trois vignettes – dont l'une en médaillon – y accompagnent chaque tableau, tandis qu'une gravure hors-texte illustre la pièce dans son ensemble, à la manière d'une affiche (voir les fig. 121 et 122).

À côté du texte dramatique illustré, les premiers numéros comportent également plusieurs compositions de chansons illustrées, en écho à un certain nombre d'articles consacrés à la chanson traditionnelle et aux chansonniers modernes. Les dessinateurs collaborent ainsi avec les poètes et les musiciens pour quelques titres, telle la « Chanson d'amour » de Louis Clanet et Léon Hétru, qu'illustre Chactas²³. La revue reprend ainsi un modèle courant dans les périodiques liés aux cabarets – au premier chef *Le Chat noir* –, mais plus largement diffusés, à l'instar du *Gil Blas illustré*.

²¹ *L'Art et la Scène*, n° 5, 5 juin 1897, hors-texte.

²² *L'Art et la Scène*, n° 4, 20 mai 1897, p. 1-4.

²³ *L'Art et la Scène*, n° 2, 5 avril 1897, hors-texte.

126. Francisque Poulbot, scène de rue avec kiosque et affiche de la revue,
hors-texte, *L'Art et la Scène*, n° 5, 5 juin 1897, cliché personnel

127. Jacques Villon, lithographie allégorique programmatique pour la revue, hors-texte, double page, *L'Art et la Scène*, n° 9, 25 octobre 1897, cliché personnel

À ces spectacles « virtuels » illustrés, texte ou chanson, s'ajoute bien sûr une iconographie directement liée à la pratique théâtrale ou spectaculaire. Deux lithographies, dans cette catégorie, attirent particulièrement l'attention en raison de leur caractère programmatique. La première n'est autre que la gravure inaugurale de la revue, dont le décor pastoral très symboliste – annonçant les illustrations du « Rêve suprême » de Brémontier – est explicitement planté sur un plateau habillé d'un rideau orné ; devant le rideau, une évidente allégorie de la peinture (voir la **fig. 118**). Si ce mariage, dans l'espace du périodique, de l'art graphique et de l'art scénique renvoie au programme explicite de la revue, la confrontation de la palette et du plateau laisse également ouverte une autre interprétation : dans un contexte où la création théâtrale d'avant-garde, au premier chef le Théâtre de l'Œuvre avec les Nabis, fait appel à la collaboration des peintres, *L'Art et la Scène* serait un des tout premiers périodiques mettant en évidence la dimension pleinement artistique du décor de théâtre. La deuxième lithographie apparaît dans la seconde période de la revue, correspondant à son recentrage sur le théâtre et à son passage à l'illustration photographique. C'est la seule lithographie hors-texte des quatre dernières livraisons : il s'agit d'une large composition en double page de Jacques Villon, également allégorique²⁴ (**fig. 127**). Sur le fond

24 *L'Art et la Scène*, n° 9, 25 octobre 1897, hors-texte.

de deux monuments, la coupole de l'Institut et un fronton à la grecque, une foule obscure se rue, hagarde, en direction du spectateur ; à droite, une allégorie en robe à l'antique, large plume à la main, réussit à en détourner un jeune homme, sauvé du flot du conformisme et ainsi promis à l'élection artistique. Les inscriptions permettent une identification transparente du sens de l'œuvre : la figure allégorique continue de représenter l'alliance de l'art graphique et du théâtre, et de renvoyer à la revue elle-même ; les cartons et ouvrages que le personnage bousculé a entraînés dans sa chute désignent clairement les icônes de l'ennemi : Eugène Scribe d'un côté, le peintre pompier William Bouguereau de l'autre. *L'Art et la Scène* se pose donc en voie alternative au flot de l'académisme, comme l'indique le carton de l'Institut qui gît à ses pieds. Si le frontispice du premier numéro, malgré son style symboliste, ne mettait pas en scène une scission avec un courant artistique dominant, la composition de Villon, en revanche, situe clairement la revue dans une posture de rupture, littéralement à côté de l'avant-garde. Elle relaie donc bien le discours explicitement militant qu'adopte dorénavant la publication.

Le contenu graphique théâtral effectif de la revue, en miroir avec le contenu éditorial, met-il cependant en œuvre ce beau programme ? Passés les postures programmatiques, le choix des spectacles illustrés s'avère assez décevant, et ne semble pas relever d'une ligne artistique très cohérente, pas plus que les spectacles chroniqués. La première illustration remarquable, la grande lithographie, en double page centrale, de Sarah Bernhardt dans *La Tosca* par Gustave Marie (voir la fig. 119), ne situe pas la revue du côté de l'avant-garde, Victorien Sardou étant, malgré la vénération unanime pour Sarah, la bête noire des symbolistes militants. En revanche, une autre composition de Marie, intitulée *Stellina* (fig. 128)²⁵, du nom d'un des personnages de *Hop Frog*, renvoie implicitement au compte rendu de la pièce d'Henri Brémontier et George Vanor. Si *Hop Frog* relève bien du théâtre « à côté », il s'agit de la seule création d'avant-garde illustrée par *L'Art et la Scène* – et de manière minimale. Malgré sa stylisation, la grande illustration de la deuxième livraison, consacrée à *Madame Putiphar* (fig. 129), que redouble la chronique théâtrale de Gaston Maret dans le même numéro, n'est pas sans causer quelque perplexité au regard de la ligne artiste prétendument affichée par la revue. Certes, la presse semble accueillir plutôt favorablement cette opérette à sujet égyptien de fantaisie d'Ernest Depré et Léon Xanrof, musique d'Edmond Diet, qui fut jouée deux mois d'affilée – signe d'un certain succès public – au Théâtre de l'Athénée-Comique²⁶. Mais il s'agit d'une des nombreuses opérettes à sujet grivois de la période, dont le

25 *L'Art et la Scène*, n° 3, 5 mai 1897, hors-texte.

26 La pièce fut créée le 27 février.

128. Gustave Marie, *Stellina*, lithographie originale, *L'Art et la Scène*, n° 3, mai 1897,
cliché personnel

129. Gustave Marie, *Athénée comique*, « *Madame Putiphar* », acte III, lithographie originale, *L'Art et la Scène*, n° 2, 5 avril 1897, cliché personnel

thème tourne autour de l'accident de guerre privant le général Putiphar de ses attributs, et des manœuvres de substitution de son épouse à la recherche d'une compensation. Le chroniqueur de *L'Art et la Scène* se répand en éloges sur la mise en scène, la plus magistrale qu'on aurait vue jusqu'alors dans une opérette. Cet engouement de la revue trouve sa principale explication dans la remarque liminaire du critique, précisant que la pièce est « née de la collaboration de deux de nos plus spirituels chroniqueurs, jeunes tous les deux dans l'Art théâtral, mais non à leurs débuts²⁷ ». Outre les auteurs, auxquels on pourrait du reste ajouter Edmond Diet qui collabore à *L'Art et la Scène*, le futur rédacteur en chef, Brémontier, occupe à l'Athénée-Comique les fonctions de secrétaire-général – détail dont la revue, bien évidemment, ne fait pas mention. L'accent mis sur la création du moment, dont l'illustration parachève la glorification, relève ainsi de la publicité professionnelle. On ne s'étonnera donc pas de voir, par la suite, *L'Art et la Scène* rendre méthodiquement compte des créations de ce théâtre²⁸.

27 Gaston Maret, « Courrier des théâtres », *L'Art et la Scène*, n° 2, 5 avril 1897, p. 7.

28 Ainsi la revue à succès *Cocher, rue Boudreau* du jeune auteur montmartrois Paul Gavault, futur directeur de l'Odéon (n° 12), ou l'opérette *Gentil crampon* (n° 10) composée, à nouveau, par Edmond Diet.

Un examen attentif des spectacles illustrés, recensés ou promus, met en effet au jour un réseau de « jeunes » promis à un avenir plus ou moins remarquable, les plus brillants n'étant pas, malheureusement pour le jeune périodique, les membres de sa direction. S'il y a là un effet sociologique de génération, une telle circulation manifeste également l'interpénétration entre les milieux « littéraires et artistiques » et la bohème montmartroise, pour une part en voie de boulevardisation prochaine. On peut ainsi tenter de décrire, autour du début de carrière de Jacques Villon, une sorte de réseau dans la mouvance de Jules Roques, qui, avec son cabaret artistique l'Abbaye de Thélème et son périodique illustré *Le Courrier français*, reproduit le couplage entre cabaret et organe de presse, classique depuis les Hydropathes et, surtout, *Le Chat noir*²⁹. Dans le deuxième numéro, Edmond Lempereur, ami de Villon qui lui consacrera bientôt un portrait³⁰, publie une lithographie illustrant l'intérieur de l'Abbaye de Thélème (fig. 130), et inaugurant une série de quelques gravures consacrées aux spectacles de café-concert ou d'attractions³¹. Quand Jules Roques, en juillet 1897, produit à l'Alcazar d'été une revue avec le jeune auteur Hugues Delorme³², Villon lui-même donne à *L'Art et la Scène* un portrait de son collaborateur, en lien avec un article d'Achille Andrieu qui célèbre en Delorme un « jeune et bon poète, le spirituel auteur de la revue *Chacun sa muse*, applaudie chaque soir à l'Alcazar d'été³³ ». La lithographie de Villon, dont la légende autographe classe Delorme dans la catégorie des « amis », tient de la blague fumiste en ceci que le modèle est coupé en deux (de part et d'autre de la page, jambes à gauche, buste à droite) pour respecter les proportions imposées par sa taille³⁴ (fig. 131). Coïncidence ou hasard objectif, dès octobre, l'illustrateur donne ses premiers dessins au *Courrier français*, puis cesse de collaborer à *L'Art et la Scène*. La revue promet ainsi, à travers les images, une communauté amicale et artistique dont on ne sait si elle relève de la véritable collégialité ou d'une ambition collective non dénuée de volonté d'entrisme.

29 Voir Marielle Oberthür, « Le rôle des journaux de cabaret, 1870-1905 », dans *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle*, dir. Elisabeth Pillet et Marie-Ève Thérénty, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 133-150, et Laurent Bihl, « Jules Roques (1850-1909) et *Le Courrier français* », *Histoires littéraires*, vol. XII, n° 45, janvier-février-mars 2011, p. 43-68.

30 Dora Vallier, *Jacques Villon. Œuvres de 1897 à 1956*, Paris, Éditions Cahiers d'art, 1957, p. 16.

31 Ainsi, Villon donne, dans le n° 6, une belle planche intitulée *Les Danseuses de corde*, suivie d'Adrien Barrère qui croque, en un *Profil de concert*, le chanteur comique Armand Baldy, un vieux beau à l'élégance burlesque, habitué de La Cigale et de l'Alcazar.

32 Il s'agit de *Chacun sa muse*, que Roques co-signe sous le pseudonyme de Jean d'Arc (les costumes étant signés Willette).

33 Achille Andrieu, « Hugues Delorme », *L'Art et la Scène*, n° 7, juillet 1897, p. 3.

34 *L'Art et la Scène*, n° 7, juillet 1897, hors-texte.

130. Edmond Lempereur, *À l'Abbaye de Thélème*,
lithographie originale, hors-texte, *L'Art et la Scène*,
n° 2, 5 avril 1897, cliché personnel

131. Jacques Villon, *Le Bon Poète Hugues Delorme*, dessin original, hors-texte, double page, *L'Art et la Scène*, n° 7, juillet 1897, cliché personnel

Sur le plan des œuvres illustrées, *L'Art et la Scène* s'avère donc très en-deçà, voire très loin des promesses de ses deux manifestes graphiques, les quelques illustrations liées au café-concert présentant l'intérêt artistique le plus net. Le périodique ne fait pas moins preuve d'une certaine originalité dans le rapport de l'image aux spectacles illustrés. *L'Art et la Scène* naît et meurt à une période qui voit des changements considérables dans l'illustration théâtrale, en raison de l'apparition et de l'expansion de la reproduction photographique en plein texte. On passe en très peu de temps de l'ère du périodique à illustration graphique, sur le modèle des *Premières illustrées*³⁵, à celle du périodique de théâtre photographique, dont le titre phare sera bientôt *Le Théâtre*³⁶, qui paraît le mois suivant la disparition de *L'Art et la Scène*. La période intermédiaire est l'occasion de nombreux flottements ; différents modèles apparaissent et s'élaborent, avant de se figer dans quelques titres dominants qui devront la plupart du temps leur succès à l'établissement d'une logique commerciale et à la mise en avant de vedettes féminines et attirantes. Or, qu'il s'agisse de l'illustration graphique ou de l'illustration photographique, la posture de *L'Art et la Scène* paraît à contre-

35 Paris, 1881-1888. Voir Luce Abélès, « Les succès en images : la revue théâtrale *Les Premières illustrées* (1881-1888) », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 213-214, 1^{er} et 2^e trimestres 2002, p. 17-34.

36 Paris, 1898-1921. Le titre fusionne ensuite avec *Comœdia illustré*.

courant des tendances générales, en ce qu'elle promeut une image artiste qui ne tend ni vers le reportage ni vers la théâtralisation de l'imprimé.

Le portrait de Sarah Bernhardt en Tosca par Marie (voir la **fig. 119**), par exemple, se distingue des nombreuses illustrations de presse montrant la fin du meurtre de Scarpia, à la fin du quatrième acte de la pièce de Sardou, au moment où l'héroïne s'apprête à déposer un crucifix sur la poitrine de l'homme qu'elle vient de tuer, et qui gît entre deux bougies allumées. La dimension documentaire, présente notamment dans la lithographie de Gorguet publiée dans *Les Premières illustrées* à la création de la pièce, et qui saisit la scène quelques instants plus tôt³⁷, disparaît dans la composition de Marie, dont le format et l'encadrement rappellent les affiches d'Alfons Mucha. La séquence du spectacle est transformée en une sorte d'affiche tenant du vitrail ou de l'icône, qui constitue, semble-t-il, une tentative de recréation et de condensation graphique. Même une gravure plus descriptive comme celle de *Madame Putiphar* (voir la **fig. 129**) participe d'une stylisation qui tranche, par exemple, avec le traitement d'un autre périodique théâtral illustré de la période, lui aussi éphémère et animé par des « jeunes », *L'Illustré théâtral*³⁸, lequel pratique une sorte d'hybridation entre les usages de l'illustration graphique et ceux de la photographie, poussant jusqu'à la confusion entre photographie et dessin. En regard d'un tel effet d'illustration, tentant de reproduire l'effet d'illusion fictive du spectacle, la gravure de Marie exhibe une signature propre, accusant son caractère intransitif de *dessin*. Il s'agit presque ici – pour jouer sur les mots – d'art à *propos* de la scène.

700

Enfin l'emploi de la photographie, tel qu'il s'esquisse dans les derniers numéros, paraît également en décalage par rapport aux usages qui tendent à s'établir. L'entourage de l'image, par exemple, est minimaliste, là où un périodique comme *Les Feux de la rampe*³⁹ – une revue de théâtre indépendante en passe d'être colonisée par l'agence photographique Reutlinger, qui la fournit – multiplie les insertions et les volutes décoratives, à l'instar de ce que fera plus tard un des titres phares de la presse des spectacles, *Comœdia illustré*⁴⁰. *L'Art et la Scène* propose des portraits d'auteurs et d'acteurs parfaitement sobres, pris hors du contexte de la représentation (voir la **fig. 125**). Absence à peu près totale de photos de scène : aucun décor, quelques portraits d'interprètes, souvent en costume de ville. On est loin de l'impression d'illusion photographique que cherche à donner *L'Illustré théâtral*, et que la grande revue dramatique photographique sur le point de paraître, *Le Théâtre*, portera à son apogée en multipliant les clichés

37 Auguste-François Gorguet, illustration pour le 4^e acte de *La Tosca*, *Les Premières illustrées*, 7^e saison, 1887-1888, p. 89.

38 Paris, 1896-1897.

39 Paris, 1895-1899. La revue devient ensuite *La Rampe*, et dure jusqu'en 1908.

40 Paris, 1908-1921.

de plateau et les portraits de comédiens en acte. Les numéros photographiques de *L'Art et la Scène* opèrent, en réalité, et très probablement pour des raisons de moyens, un retour à la tradition iconographique antérieure, celle des portraits hors du contexte de la représentation ; cette option formelle va de pair avec la mise en avant, dès les couvertures, de la figure des auteurs.

Dans une période où le spectacle commercial commence à envahir les publications illustrées, la promotion des auteurs à laquelle se voue la revue deuxième manière n'est régressive qu'en apparence. Les couvertures des quatre derniers numéros de *L'Art et la Scène* célèbrent « nos auteurs dramatiques »⁴¹, comme un discret renvoi à Émile Zola et à l'œuvre d'Antoine, son disciple au théâtre : une ouverture à des auteurs nouveaux et engagés dans des recherches nouvelles qu'Antoine, suivi par Lugné-Poe, mettait au premier plan de son entreprise. *L'Art et la Scène*, au bout du compte, ne vise pas l'assomption de la mise en scène comme art, à travers la promotion visuelle de la décoration théâtrale. La revue paraît plutôt comme une tentative de rencontre, une sorte de carrefour, entre des artistes graphiques et des écrivains, des hommes de théâtre et des critiques en devenir, à une période elle-même carrefour pour la création théâtrale et pour la presse de théâtre spécialisée, dont *L'Art et la Scène* permet de saisir certains des aspects mineurs ou méconnus. Une revue-carrefour, à défaut d'être une revue-modèle.

BIBLIOGRAPHIE

- ABÉLÈS Luce, « Les succès en images : la revue théâtrale *Les Premières illustrées* (1881-1888) », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 213-214, 1^{er} et 2^e trimestres 2002, p. 17-34.
- , « Les revues de l'image et du livre (1980-1897) et l'illustration en question », dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, p. 159-179.
- BIHL Laurent, « Jules Roques (1850-1909) et *Le Courrier français* », *Histoires littéraires*, vol. XII, n° 45, janvier-février-mars 2011, p. 43-68.
- CHIARELLI Cosimo, « Entre désir et résistance. Illustration et photographie dans les revues de théâtre au XIX^e siècle », *European Drama and Performance Studies*, n° 3, 2014, p. 133-153.
- [GOURMONT Remy de], *Les Petites Revues. Essai de bibliographie*, préf. Remy de Gourmont, Paris, Librairie du *Mercur*e de France, 1900.

41 Respectivement Alfred Capus (n° 9, 25 octobre 1897), Henri Becque (n° 10, 10 novembre 1897), Henri Malin (n° 11, novembre 1897), Octave Mirbeau (n° 12, décembre 1897).

GROJNOWSKI Daniel, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.

LUCET Sophie et PIANA Romain, « Vers une revue de théâtre d'art : modèles possibles au tournant du XIX^e et du XX^e siècles », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 259, « Pour une préhistoire des revues de théâtre », dir. Sophie Lucet, juillet-septembre 2013, p. 249-275.

OBERTHÜR Marielle, « Le rôle des journaux de cabaret, 1870-1905 », dans *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle*, dir. Élisabeth Pillot et Marie-Ève Thérénty, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 133-150.

VÉRILHAC Yoan, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Presses de l'université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2010.

UN CHAMP ET SES POROSITÉS : LA REVUE D'ART

Fabienne Fravallo

Dans son enquête pionnière sur *Les Revues d'art à Paris*, Yves Chevrefils Desbiolles situait l'âge d'or de son objet d'étude entre les années dix et les années trente¹. Comme le rappelait l'auteur, le phénomène avait pourtant déjà de longues années d'existence derrière lui : après des prémices remontant au XVIII^e siècle, quand les premiers commentaires de Salon s'invitaient dans le *Mercur galant*, après la création de *L'Artiste* (1831-1904) et des premiers périodiques axés sur l'érudition, les curiosités patrimoniales ou le marché de l'art durant la période romantique², la seconde moitié du XIX^e siècle aurait vu la naissance d'un millier de titres entièrement ou partiellement consacrés à l'art³. Mais le statut de la revue d'art dans le paysage de la presse française ne se consolide véritablement qu'autour du passage du siècle ; au même moment, en effet, la critique se professionnalise pour répondre au développement exponentiel des expositions⁴, et l'histoire de l'art se constitue en discipline universitaire et muséale avec la création des premières chaires d'enseignement au Collège de France (1878), à l'École du Louvre (1882) et à la Sorbonne (1899).

Malgré la professionnalisation d'une partie de ses acteurs, le champ des revues d'art n'en reste pas moins fort difficile à circonscrire et sa porosité a été systématiquement, et à juste titre, soulignée par ceux qui, depuis une vingtaine d'années, se sont confrontés à cet objet de recherche. Dès 1993, Yves Chevrefils Desbiolles notait l'impossibilité de réduire la revue d'art à un « ensemble fermé⁵ » en raison de ses interactions avec les domaines voisins de l'archéologie, de la photographie ou de l'architecture ; dans l'introduction au

1 Yves Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993 ; rééd. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 25.

2 Yves Chevrefils Desbiolles, « Les revues d'art (1^{ère} partie) : histoire et variantes, des origines à 1970 », *La Revue des revues*, n° 5, printemps 1988, p. 82-93.

3 Hans Brill, « The Fin de Siècle », dans *The Art Press. Two Centuries of Art Magazines*, dir. Trevor Fawcett et Clive Phillpot, London, The Art Book Company, coll. « Art Documents », 1976, p. 23.

4 *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, éd. Jean-Paul Bouillon et al., Paris, Hazan, 2010.

5 Yves Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris*, op. cit., p. 23.

premier volume de *L'Europe des revues* paru en 2008, Évanghélia Stead et Héléne Védrine insistaient à leur tour sur l'hybridité de la revue, tenant à la fois du livre et du journal⁶ ; comme elles, Rossella Froissart, enfin, encourageait tout dernièrement la mutualisation transdisciplinaire des efforts, indispensable à son appréhension⁷. Objet « de rêve [...] ou de cauchemar⁸ » pour le chercheur, le champ des revues d'art frappe en effet par son irréductible hétérogénéité : la délicate question du statut même de l'organe de presse – revue, bulletin, magazine⁹ – côtoie celle de la nature du propos, qui oscille entre érudition et vulgarisation, mais aussi celle du rapport complexe que chaque titre entretient avec la modernité, l'avant-garde et les valeurs traditionnelles, ou encore, la question des relations dialectiques entre l'individuel et le collectif qui unissent les acteurs de ce champ, des hommes aux réseaux¹⁰.

704

Sans prétendre ajouter des défis supplémentaires à cette liste de problématiques déjà longue et fructueusement exploitée, il s'agira, dans le cadre de cette brève contribution, de réexaminer les porosités internes et externes de ce champ d'étude en prenant, précisément, pour point de départ la revue dans ses marges : ses textes liminaires et programmatiques, mais également les projections « hors les pages » que constituent ses activités péri-éditoriales. La documentation réunie par le *Répertoire de cent revues francophones d'histoire d'art et de critique d'art de la première moitié du XX^e siècle*, base de données en ligne accessible sur le portail de l'Institut national d'histoire de l'art¹¹, permettra de s'appuyer sur un corpus réduit au premier quart du siècle – période de transition entre l'émergence de la revue d'art et son premier « âge d'or » – afin de poser quelques balises en vue d'une nouvelle synthèse.

6 Évanghélia Stead et Héléne Védrine, « La force et l'expansion de l'image », dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Héléne Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, p. 9.

7 Rossella Froissart Pezone, « Les revues d'art, un chantier », dans *Les Revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, dir. Rossella Froissart Pezone et Yves Chevretil Desbiolles, avec la collaboration de Romain Mathieu, Rennes, PUR, 2011, p. 21-36 ; Rossella Froissart Pezone, « Postface de la nouvelle édition », dans Yves Chevretil Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris*, op. cit., p. 263.

8 Pierre Wat, « La revue, objet d'histoire de l'art totale », préface à *Les Revues d'art*, op. cit., p. 9.

9 Fabienne Fravallo, Rossella Froissart, Anne Lafont, Laura Karp-Lugo, Michela Passini et Lucia Piccioni, « Revues : outils et objets de l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n° 68, mai 2011, p. 122-124.

10 Yves Chevretil Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris*, op. cit., et *Les Revues d'art*, dir. Rossella Froissart Pezone et Yves Chevretil Desbiolles, op. cit.

11 <http://agorha.inha.fr>. Pour un exposé des enjeux méthodologiques de cette base, issue d'un projet collectif mené à l'INHA de 2009 à 2014, voir Fabienne Fravallo, « Un nouvel outil de recherches sur les revues d'art : le Répertoire de cent revues francophones d'histoire et de critique d'art de la première moitié du XX^e siècle de l'INHA », *Predella. Rivista semestrale di arti visive*, n° 32, 2013, <http://predella.arte.unipi.it>.

L'une des principales difficultés opposées à toute tentative de typologie des revues d'art tient, en premier lieu, à l'hétérogénéité de leur contenu qui, selon les cas, est plus ou moins délibérément assumée. Si la nouvelle série des *Feuillets d'art* affirme, en octobre 1921, vouloir embrasser les « diverses formes de l'activité artistique et littéraire¹² », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, malgré la relative ambiguïté de son titre, prend surtout soin d'énumérer les différents domaines des arts appliqués dont elle se propose de suivre l'évolution (de l'ameublement à la reliure en passant par le bijou, la céramique ou la dentelle)¹³. Pourtant, ses sommaires accorderont par la suite une place non négligeable à l'étude de la peinture, ancienne et moderne, de Cranach l'Ancien à Odilon Redon ou Jacques-Émile Blanche. La place respective du texte et de l'image et les rapports complexes qu'entretiennent ces deux médias est également fondamentale dans la mixité offerte par les contenus des revues d'art. Sans revenir sur cette question, qui faisait l'objet d'analyses approfondies dans le premier volume de *L'Europe des revues*, rappelons simplement la diversité des solutions adoptées. Si la formule du simple recueil de planches légendées ou du luxueux portefeuille d'estampes, qui avait fait la fortune de *L'Art pour tous* d'Émile Reiber ou de *L'Estampe originale* tend peu à peu à s'effacer au cours du xx^e siècle, au profit d'une cohabitation généralement plus équilibrée du texte et de l'image, certains périodiques d'art renoncent à toute illustration. C'est le cas, en 1913, de *L'Art de France*, qui revendique ouvertement son statut de « revue d'idées », faite pour être lue et non « regardée »¹⁴. *Le Petit Messenger des arts, des artistes et des industries d'art*, feuille destinée à tenir les soldats mobilisés au courant de la vie artistique durant la première guerre mondiale, est, elle aussi, dépourvue de toute image.

La présence et la fréquence de l'illustration ne rejoignent donc pas systématiquement l'orientation disciplinaire des sommaires : un périodique se signalant comme revue d'art peut ainsi accorder moins de place à l'image qu'un titre ayant hérité de la mixité des « petites revues » artistiques et littéraires. La critique d'art de la toute fin du xix^e siècle a en effet trouvé à s'exercer largement autant dans ces petites revues indépendantes¹⁵ que dans les grands titres de la presse artistique davantage tournés vers les arts anciens.

12 Les Feuillets d'art [Michel Dufet et Lucien Vogel], « Avant-propos de la nouvelle série des *Feuillets d'art* », *Feuillets d'art*, vol. I, n° 1, octobre-novembre 1921, n.p.

13 Anonyme, « À nos lecteurs », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, vol. I, n° 1, mars 1918, bulletin d'abonnement inséré dans la livraison.

14 La Rédaction, « À nos lecteurs », *L'Art de France*, vol. I, n° 1, 15 juin 1913, p. 7-9. Quelques discrètes illustrations seront pourtant par la suite introduites dans les pages de la revue.

15 Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, PUR, 2005.

Dans le premier quart du xx^e siècle, de nombreuses revues continuent ainsi d'exploiter la spécificité du support de l'écrit pour confronter non seulement critique artistique et littéraire, comme *L'Occident*, mais également critique artistique et création poétique. *Action*, *Ça ira*, *Sélection*, animées par un réseau d'hommes de lettres français et wallons, travaillent délibérément sur cette ambiguïté¹⁶.

Toutefois, si une forme de mixité liée à l'association de l'art et de la littérature trouve ses racines dans le champ des revues fin-de-siècle, les revues d'art cultivent en réalité un éclectisme bien plus large, qui tient d'abord à la diversité même du champ artistique. Les domaines couverts par les revues « d'histoire et de critique d'art » débordent le strict terrain des arts plastiques : sans empiéter sur la spécificité des revues d'architecture, qui répondent aux besoins particulier d'une profession, les grandes revues d'art, telles que la *Gazette des beaux-arts* ou *La Revue de l'art ancien et moderne* abordent régulièrement l'actualité et l'histoire architecturale. L'archéologie figure également souvent à leurs sommaires, comme le rappelle l'avant-propos ouvrant la nouvelle série de *La Revue de l'art ancien et moderne* après la Grande Guerre¹⁷. Nombreux sont aussi les titres, souvent connectés aux groupes d'avant-garde, qui confrontent volontiers les arts plastiques aux univers du spectacle, de la musique ou encore de la mode. Sous la direction de Ricciotto Canudo, *Montjoie!* accorde une place inédite à la danse, alors en pleine rénovation grâce à l'action conjugée d'Isadora Duncan, de Valentine de Saint-Point et des Ballets russes, et insère, à l'occasion, quelques partitions musicales dans ses pages¹⁸. La démarche de *L'Esprit nouveau*, explicitée par une exceptionnelle succession de textes programmatiques, est plus radicale encore : dès octobre 1920, le périodique se présente comme « la première Revue du monde consacrée à l'esthétique de notre temps, dans toutes ses manifestations¹⁹ ». De manière inédite, elle met « sur le même plan d'intérêt la littérature, les arts plastiques, la musique et la science²⁰ », mais aussi le cinéma, le sport et le costume, travaillant ainsi à une synthèse entre toutes les productions de l'esprit humain emblématiques

16 Daphné de Marneffe, *Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, thèse de doctorat, dir. Jean-Pierre Bertrand, université de Liège, 2007.

17 André Dezarrois, « À nos lecteurs », *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. XXXVI, n° 209, août-octobre 1919, p. IV.

18 Adrien Sina, *Feminine Future. Valentine de Saint-Point. Performance, danse, guerre, politique et érotisme*, Dijon, Les Presses du Réel, 2014.

19 Anonyme, [Avant-propos], *L'Esprit nouveau*, n° 1, octobre 1920, n.p.

20 La Direction, « L'Esprit nouveau », *L'Esprit nouveau*, n° 14, janvier 1922, n.p.

d'une civilisation contemporaine élitaires, afin de rapprocher le monde des arts et celui de l'industrie²¹.

Sans atteindre systématiquement un tel éclectisme, l'hétérogénéité même du champ artistique est telle que la spécialisation originelle de certains titres s'avère quasiment intenable. Les revues d'art décoratif créées à la veille de l'Exposition universelle de 1900 sont particulièrement confrontées à ce dépassement des limites disciplinaires, rendu encore plus inévitable par le contexte même de leur naissance. Affirmant, dans leurs avant-propos respectifs, leur intérêt exclusif pour le mouvement international des arts décoratifs, *Art et Décoration* et *L'Art décoratif* accueillent bientôt dans leurs pages un nombre croissant d'articles consacrés à la peinture et à la sculpture contemporaines. Cet élargissement thématique lui-même naît pourtant, au départ, de la volonté d'affirmer et de rendre manifeste l'égalité des arts soi-disant « majeurs » et des arts prétendus « mineurs », défendue au nom du principe de « l'unité de l'art », depuis une dizaine d'années, par un ensemble de critiques et d'artistes décorateurs. Toute manifestation artistique est envisagée dans sa dimension décorative. Mais, au fil des années, à mesure que l'on dénonce la faillite de l'Art Nouveau, cette mixité tend bientôt à se faire au détriment de l'art décoratif contemporain, progressivement noyé dans un discours plus consensuel. *Art et Décoration* et *L'Art décoratif* s'alignent finalement sur le modèle des grandes revues d'art généralistes d'art ancien et moderne, comme *L'Art et les artistes*, qui se contente d'intégrer à son propos les « artistes mineurs », ces « vaillants artisans d'art dont l'œuvre si variée, si multiforme, est comme l'étonnante parure d'une race et d'une civilisation »²².

L'HYBRIDITÉ DU DISCOURS

Telle est aussi l'une des manifestations majeures de la porosité du champ des revues d'art : la nature du discours tenu et des objectifs visés détermine pour une part l'orientation des sommaires. Mais là encore, les catégories sont tout sauf étanches. Le cas des revues d'art décoratif est, à cet égard, de nouveau emblématique : au fur et à mesure que l'intérêt des rédacteurs d'*Art et Décoration* et de *L'Art décoratif* pour les arts appliqués proprement dits cède la place à un discours plus généraliste sur la peinture, la critique des créations contemporaines

21 Sur *L'Esprit nouveau*, voir Françoise Levaillant, « Norme et forme à travers *L'Esprit nouveau* », dans *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, dir. Jean-Paul Bouillon, Bernard Ceysson et Françoise Willy-Levaillant, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1975, p. 241-276, et François-René Martin, « La France éternelle dans *L'Esprit nouveau*. Questions d'historiographie et de nationalisme », dans *Les Revues d'art*, op. cit., p. 227-240.

22 Anonyme, « Avant-propos », *L'Art et les artistes*, vol. I, n° 1, avril 1905, n.p.

tend à s'effacer devant la célébration de l'art ancien²³. Histoire et critique y cohabitent, selon la formule sûre et efficace des grands titres qui dominent pour de longues années le marché éditorial de la presse artistique : la *Gazette des beaux-arts*, *La Revue de l'art ancien et moderne* et *L'Art et les artistes*. À l'échelle d'une revue de luxe à plus faible diffusion, les *Feuillets d'art* réintroduisent aussi l'art ancien dans leur politique éditoriale, « en tant qu'il influence le goût actuel et remonte aux sources pour rajeunir l'inspiration des artistes²⁴ ». Tel était déjà l'argument avancé par Eugène Belville et Yvanhoé Rambosson quand ils ont succédé à Gustave Soulier à la tête de *L'Art décoratif* : « essayer de faire comprendre par leurs œuvres la pensée des grands artistes qui ont su et pu être de leur temps, semble le meilleur encouragement à savoir enfin être du nôtre²⁵ ». Mais l'hybridité du discours des revues d'art partagé entre histoire et critique est en réalité plus profonde qu'une simple cohabitation dans les sommaires des livraisons. L'analyse critique de l'art contemporain ne s'effectue, bien souvent, qu'en référence aux valeurs esthétiques portées par les œuvres du passé étudiées par les historiens de l'art : un Paul Vitry, homme de revues par excellence, pénétré de l'enseignement de Louis Courajod²⁶, ne regarde la sculpture contemporaine qu'à travers le prisme du gothique. La contamination est réciproque : l'analyse du passé donne naissance à une histoire critique et normative, obéissant à des systèmes de valeurs bien précis.

Dans le corpus du *Répertoire des cent revues*, une forme de porosité du discours se manifeste donc avec une évidence particulière entre les champs de l'histoire et de la critique. Mais elle touche aussi d'autres domaines. Par leur vocation à circuler, nombre de revues revendiquent ainsi d'abord une simple fonction informative. *Le Bulletin de la vie artistique*, financé par la galerie Bernheim-Jeune, se montre particulièrement clair : avec une modeste affichée, ses éditeurs – Félix Fénéon et Guillaume Janneau – affirment leur souhait d'éviter « les querelles de doctrine » et les « articles d'opinion » pour privilégier « l'information analytique » à la manière d'un « courrier » rapportant de « simples nouvelles artistiques »²⁷. Mais

23 Fabienne Fravallo, « Histoire et critique. L'exemple des revues d'art décoratif à la Belle Époque », dans *L'Historiographie française de l'art* [titre provisoire], dir. Neil McWilliam et Michela Passini, Dijon/Paris, Les Presses du Réel/INHA, à paraître.

24 Les *Feuillets d'art* [Michel Dufet et Lucien Vogel], art. cit.

25 Eugène Belville et Yvanhoé Rambosson, « L'Art décoratif, janvier 1907 », *L'Art décoratif*, vol. XII, n° 100, janvier 1907, n.p.

26 Sur Paul Vitry, voir Michèle Lafabrie, « Paul Vitry (1872-1941) et Louis Courajod : une filiation assumée », dans *Un combat pour la sculpture. Louis Courajod (1841-1896), historien d'art et conservateur*, dir. Geneviève Bresc-Bautier et Michèle Lafabrie, Paris, École du Louvre, 2003, p. 177-219 ; Michela Passini, *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012, p. 51-58.

27 Les éditeurs, « À nos lecteurs », *Le Bulletin de la vie artistique*, vol. I, n° 1, décembre 1919, n.p.

cette modestie, commune à de nombreux organes financés par les galeries²⁸, n'empêche pas la revue d'exprimer peu à peu un ensemble de positions et d'opinions à travers la publication d'enquêtes de plus en plus nombreuses²⁹. *Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art* se présente également avant tout comme un organe d'information, destiné à maintenir le lien entre les artistes du front et la vie parisienne. Sa raison d'être et ses fonctions paraissent simples : « Donner des nouvelles de ceux qui combattent. Indiquer les travaux qui se font dans les ateliers restés ouverts³⁰. » Mais, ayant pris le relais de *L'Art de France* – interrompue par la mobilisation de son rédacteur en chef, Emmanuel de Thubert –, *Le Petit Messager* tient aussi lieu de bulletin d'information des activités de l'association éponyme, et constitue, en réalité, un organe de propagande adossé à la même idéologie nationaliste que *L'Art de France*. La revue intègre également quelques articles de réflexion sur le débat moderne, l'art régional ou l'architecture³¹. À l'opposé, *L'Esprit nouveau*, qui revendique une dimension intellectuelle et doctrinale, ne renie pas pour autant sa fonction informative d'organe de presse ; bien au contraire, assumant l'ambitieuse position de veilleur universel, elle entend tenir son lecteur « informé de tout ce qui se révèle dans le monde³² ».

Par ailleurs, tout en défendant une esthétique, la plupart des revues d'art laissent transparaître plus ou moins clairement leur obédience idéologique. François-René Martin a ainsi montré comment *L'Esprit nouveau* est traversé par la pensée nationaliste qui régit l'historiographie française de son temps : en présentant le purisme comme l'un des grands moments de l'art et de la culture, la revue procède, avec Roger Bissière, Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), à la « recherche d'un lignage et d'une tradition picturale où la race intervient³³ ». Avant la première guerre mondiale, la revue *Notes sur les arts* est, quant à elle, l'émanation d'un courant de pensée qui puise ses racines dans la première moitié du XIX^e siècle et trouve un accomplissement progressif sous la Troisième République³⁴ : celui de l'art social, sous l'égide duquel la revue est rebaptisée en 1913. Dès 1911, le périodique inscrit à son programme l'accessibilité de tous à la beauté : ses pages « offriront à tous la possibilité de goûter les joies supérieures que procure la compréhension du beau

28 Yves Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris, op. cit.*, p. 192.

29 Rossella Froissart Pezone, « Le Bulletin de la vie artistique. Un réseau moderniste autour de la galerie Bernheim-Jeune », dans *Les Revues d'art, op. cit.*, p. 205-225.

30 Anonyme, « Notre but », *Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art*, vol. I, n° 2, février 1915, p. 1.

31 Yves Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris, op. cit.*, p. 62.

32 Anonyme, [Avant-propos], *L'Esprit nouveau*, n° 1, octobre 1920, n.p.

33 François-René Martin, « La France éternelle dans *L'Esprit nouveau* », art. cit., p. 236.

34 *L'Art social, de la Révolution à la Grande Guerre*, dir. Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos, Rennes, PUR, 2014.

sous toutes ses formes³⁵ ». Mais cette beauté se trouve rapidement circonscrite à un ensemble dont les représentants sont scrupuleusement énumérés :

Elle [la revue] prend ses exemples dans l'art tout entier, sous toutes ses formes et dans toutes les époques. Mais si elle n'a aucun préjugé, aucun parti pris, elle a ses préférences.

Elle met au premier plan les œuvres d'une vérité à la fois particulière et universelle, d'un caractère profondément humain, sensible à tous : les œuvres d'un Rembrandt, d'un Beethoven, d'un Millet, d'un Constantin Meunier, d'un Carrière, d'un Puvis de Chavannes, d'un Henri Martin, du Rodin des « Bourgeois de Calais », d'un Tolstoï, d'un Ibsen, d'un Verhaeren, d'un Romain Rolland³⁶.

710

Enfin, à ces formes d'hybridité fondamentales propres au discours sur l'art élaboré dans ces revues, s'ajoute la présence conjugquée du commentaire sur l'art et de la création, ce qui peut conduire à une véritable symbiose lorsqu'interviennent les écrivains d'art : dans *Les Soirées de Paris*, Guillaume Apollinaire livre des articles critiques, ses « Notes d'art », dont la teneur littéraire dialogue avec celle de ses poèmes, également publiés dans la revue. L'hybridité du discours et de son statut redouble ici la simple mixité artistique et littéraire du contenu.

Si elle se décèle à des degrés divers au sein de leurs sommaires et de leurs discours, la porosité des revues d'art dépasse, enfin, le cadre même de l'écrit, par l'ambition qui est la leur de rejoindre la sphère sociale, en participant, en tant qu'acteurs, à la vie artistique, et par leur propension à prolonger leur action en dehors même de leurs pages.

DANS ET HORS LES PAGES : L'ACTION SOCIALE DE LA REVUE D'ART

L'importance des lieux de sociabilité constitués par les revues a été souvent démontrée depuis les recherches pionnières d'Yves Chevrefils Desbiolles. Mais, au-delà des réseaux humains, esthétiques et idéologiques, façonnés par leurs membres, elles sont elles-mêmes conçues, au même titre qu'eux et avec des moyens décuplés, comme de véritables acteurs de la vie artistique. Les déclarations d'intention qui, dans la plupart des cas, accompagnent le premier numéro publié, ou chaque orientation nouvelle de la politique éditoriale, sont à elles seules le signe évident de cet engagement pragmatique. Revendiquant

35 Anonyme, « Introduction », *Notes sur les arts*, vol. I, n° 2, novembre 1911, p. 4.

36 A. R. [A. Rosnoble], « Programme de *Notes sur les arts* », *Notes sur les arts*, n° 11, août-septembre 1912, p. 164.

parfois explicitement un objectif à atteindre, en portant l'intitulé « Notre but »³⁷ ou « Ce que nous voulons »³⁸, ces avant-propos font également volontiers l'exposé des moyens mis en œuvre pour arriver aux fins visées. Ils entretiennent ainsi une grande proximité avec la littérature manifestaire, dont ils reprennent fréquemment la rhétorique programmatique et parfois guerrière³⁹. Créé en pleine guerre mondiale par Amédée Ozenfant, *L'Élan* affiche clairement sa perméabilité aux enjeux militaires contemporains pour se faire le relais de la protection nationale : « il luttera contre l'Ennemi partout où il le trouvera, fût-ce en France. [...] son seul but étant la propagande de l'Art français, de l'indépendance française, en somme du véritable esprit français⁴⁰. » Dès 1910, *La Revue artistique* n'hésitait pas non plus à se présenter comme « une arme de propension et de combat⁴¹ » en faveur des droits des artistes français...

Si toutes les revues n'adoptent pas la même vigueur guerrière, la plupart envisagent en revanche une immixtion dans le champ social de l'art et de la création, qui va du simple reflet de l'actualité artistique à l'action la plus concrète. Alors que *Montparnasse* se définit modestement comme « miroir⁴² », comme « reflet » et « synthèse »⁴³ de la jeunesse de la Rive gauche, *Les Arts de la vie*, *Les Arts français* ou encore *Feuillets d'art*, endossent un rôle de guide, afin d'éclairer le public⁴⁴. À leur tour, de nombreux périodiques se présentent comme des relais didactiques, des auxiliaires de connaissance : fondé au lendemain de la séparation de l'Église et de l'État, le *Bulletin des musées de France*, sous ses divers avatars (*Musées et monuments de France*, *Musées de France* ou *Bulletin des musées de France*) s'efforce de répandre la connaissance du patrimoine architectural et muséal national, afin de donner à tous conscience de sa valeur et, par ce biais, d'améliorer sa protection⁴⁵. Au cœur du marché de l'art, *Le Cousin Pons* poursuit un but similaire : il s'agit, grâce à l'appui des experts les plus sérieux, d'éclairer la valeur des objets circulant dans le commerce, et de favoriser « le classement, dans l'estime du public, par ordre de mérite, et par ordre de rareté, des trésors, dont tous les artistes du monde ont enrichi et enrichissent encore notre patrimoine de beauté⁴⁶ ». De son côté, la revue *Les Arts*, fondée en 1902

37 Anonyme, « Notre but », *Le Petit Messenger*, art. cit.

38 N.D.L.R., « Ce que nous voulons », *La Revue artistique*, vol. I, n° 1, octobre 1910, p. 1.

39 Sur cette question, voir la contribution d'Audrey Ziane, ici même p. 509-524.

40 L'Élan, « L'Élan », *L'Élan*, vol. I, n° 1, avril 1915, p. 2.

41 N.D.L.R., « Ce que nous voulons », *La Revue artistique*, art. cit.

42 Montparnasse, « Nous », *Montparnasse*, vol. I, n° 1, 20 juin 1914, p. 1.

43 Montparnasse, « Nous reparaissons », *Montparnasse*, vol. VIII, [n° 1], 1^{er} juillet 1921, p. 1.

44 Anonyme, « *Les Arts de la vie*, revue mensuelle dirigée par Gabriel Mourey », *Les Arts de la vie*, vol. I, n° 1, janvier 1904, n.p. ; Anonyme, [Avant-propos], *Les Arts français*, vol. I, n° 1, janvier 1917, verso de la couverture ; *Les Feuillets d'art* [Michel Dufet et Lucien Vogel], art. cit.

45 Paul Vitry, « Avant-propos », *Musées et monuments de France*, janvier 1906, n.p.

46 Pierre Soulaïne, [Avant-propos], *Le Cousin Pons*, vol. I, n° 1, 1^{er} février 1916, p. 2.

par Manzi, Joyant et Cie, imprimeurs-éditeurs, successeurs de la maison Goupil, se définit comme « la plus populaire et la plus enseignante des écoles d'art⁴⁷ », puisqu'elle publie les œuvres conservées dans les grandes collections privées, mises ainsi à la disposition d'un large public par leur reproduction dans des livraisons relativement peu coûteuses. *Notes sur les arts. L'art social* rejoint également cette vocation de diffusion populaire des savoirs artistiques, mais son action se focalise sur un but plus précis. Elle reçoit la mission de contribuer à la bonne application de la nouvelle méthode d'enseignement du dessin instaurée en 1909 dans les écoles primaires et secondaires par Gaston Quénioux, et censée éveiller la sensibilité esthétique en germe chez chaque enfant. À cette fin, la revue se propose de donner aux maîtres les connaissances indispensables, et d'examiner régulièrement les résultats de la méthode.

712

En cela, *L'Art social* se rapproche des organes de groupements qui se font le relais des réflexions et de l'action menée par leurs membres, tout en leur servant de tribune. *L'Art et les métiers*, fondé au lendemain de la création de l'Union provinciale des arts décoratifs, sert initialement à publier les rapports des congrès de l'Union ; plus largement, elle se présente aussi comme « le trait d'union indispensable entre artistes, artisans, ouvriers d'art, sociétés artistiques et syndicats professionnels, le véritable instrument de défense de leurs intérêts⁴⁸ ». Tout en s'affichant comme une « revue de doctrine », *L'Art de France* se veut plus pragmatique encore : sa publication entend seconder les travaux de l'Association amicale des artistes, artisans, architectes et amateurs d'art, fondée pour susciter la formation d'ensembles d'architecture et d'ameublement qui puissent figurer à l'Exposition internationale des arts décoratifs modernes programmée pour 1916⁴⁹. Pour cela, elle met l'accent sur les questions techniques relatives aux arts appliqués, afin d'encourager les décorateurs français à exploiter leurs savoir-faire face à l'expansion industrielle allemande. Sa création s'inscrit en effet dans un contexte particulièrement délicat pour l'industrie française que la revue lorraine *Art et Industrie*, fondée dès 1909, se propose de soutenir, en encourageant, elle aussi, les artisans dans la lutte contre l'hégémonie germanique. Convaincue de faire une « besogne utile⁵⁰ », elle annonce une série de projets susceptibles de relayer son action, dont il ne sera plus rendu compte par la suite.

La polyvalence de la revue touche là son point limite : afin de mieux agir sur l'orientation de l'art, afin de mieux répandre la connaissance artistique,

47 Annonce pour *Les Arts* dans *Publications nouvelles de la maison Goupil et Cie, éditeurs-imprimeurs, Manzi, Joyant et Cie, éditeurs-imprimeurs successeurs*, avril 1903, p. 13.

48 La Délégation du Bulletin, « Le congrès de Munich... », *L'Art et les métiers*, vol. I, n° 1, novembre 1908, p. 1.

49 La Rédaction, « Notre programme », *L'Art de France*, vol. I, n° 1, 15 juin 1913, p. 10-25.

50 Anonyme, « Notre programme », *Art et Industrie*, vol. I, juillet 1909, début du fascicule III [la livraison de juillet comporte cinq fascicules, sans pagination].

afin de mieux soutenir les artistes, la revue d'art met en place un ensemble de dispositifs qui viennent renforcer et compléter son discours. Profitant de son statut de média, exploitant les ressources de l'information et de la publicité, elle diffuse largement ces actions, qui constituent autant un prolongement de son engagement qu'un possible aveu de faiblesse, pointant involontairement les insuffisances du discours textuel et imagé contenu dans ses pages. Certaines de ses actions reposent d'ailleurs sur un recours maintenu à l'imprimé : les nombreuses enquêtes, qui se multiplient dès le passage du siècle, constituant une forme à part entière de la critique d'art⁵¹, sont publiées au fil même des livraisons. Par ailleurs, quand elles ne sont pas elles-mêmes produites par une maison d'édition (ce qui est le cas d'*Art et Décoration*, publiée par la Librairie centrale des beaux-arts), de nombreuses revues s'accompagnent d'une activité éditoriale périphérique qui, le plus souvent, fait écho aux orientations de leurs sommaires.

Plus inattendue, plus étrangère aussi au statut d'organe de presse de la revue, est l'organisation de concours, d'expositions, et de conférences, selon des modalités aussi multiples que variées. Certes, l'existence de ces activités est souvent le fait de l'association ou du groupement auquel s'adosse la revue. *L'Art de France*, *Le Petit Messager*, et leur successeur commun, *La Douce France*, sont ainsi liés à des groupes très actifs, l'Association amicale citée plus haut, L'Art de France, La Renaissance des villes et La Demeure historique qui multiplient les réunions, visites, conférences, cours et excursions les plus divers. Mais les revues elles-mêmes sont aussi parfois les initiatrices de ces entreprises, plus ou moins commerciales : après *L'Art décoratif*, qui avait ouvert en 1905 un « Salon » destiné à se faire le relais concret de son action critique en faveur d'un « art dans la vie », à travers la présentation d'intérieurs entièrement aménagés⁵², nombreuses sont les revues à organiser des expositions, soit dans leurs propres bureaux, soit dans des locaux spécialement aménagés à cette fin. Au début des années dix, l'Hôtel des Arts, autre nom des galeries Manzi et Joyant, expose successivement les impressionnistes, les Nabis et les Fauves, puis le sculpteur Joseph Bernard et Henri de Toulouse-Lautrec. Juste après la guerre, les *Feuillets d'art* ouvrent à leur tour une galerie, dans laquelle sont présentées des expositions collectives ou monographiques, consacrées par exemple aux peintres François Llano-Florez et Jean Picart Le Doux ou à des objets d'art⁵³.

51 Catherine Méneux, « Les enquêtes d'opinion sur l'art : vers une nouvelle forme de critique (1894-1905) », dans *La Critique d'art en France (1900-1960)*, dir. Pierre Pinchon, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2012, p. 15-34.

52 Fabienne Fravallo, « Le Salon de *L'Art décoratif* (1905-1906) : exposer l'intérieur en vue d'un art total ? », *Histoire de l'art*, n° 70, 2012, p. 125-134.

53 Pour un aperçu plus complet de ces activités « hors les pages » de la revue, nous renvoyons à la rubrique « Activités complémentaires » du *Répertoire de cent revues* : <http://agorha.inha.fr>.

Dans l'entre-deux-guerres, ce dialogue entre les pages de la revue et l'exposition s'intensifie. S'appuyant sur l'exemple de leurs aînées, la nouvelle revue *Art et Industrie* (1925-1955), *L'Art vivant*, ou encore *Vouloir* organisent plus ou moins régulièrement des expositions d'art décoratif ou de peinture⁵⁴, tandis que les *Cahiers d'art* de Christian Zervos et *Beaux-Arts* disposent d'une galerie⁵⁵. L'exposition, dont le commentaire avait provoqué la naissance de la critique et la fédération de ses acteurs en revues dès la fin du XIX^e siècle, constitue donc une forme de dépassement, mais aussi de parachèvement paradoxal du rôle militant des revues d'art ; au fur et à mesure que le discours des historiens de l'art s'élabore dans les pages des périodiques, l'exposition en devient aussi l'indissociable corollaire⁵⁶.

Enfin, dans le second quart du XX^e siècle, les revues commencent à jouer un rôle de premier plan dans l'élaboration d'une histoire de l'art à l'échelle mondiale, élargissant encore leur champ d'action et la polyphonie constitutive de leur discours : la multiplication des éditions plurilingues (que connaissent notamment *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* entre 1927 et 1931, ou la *Gazette des beaux-arts* entre 1848 et 1950) et des relais rédactionnels étrangers, ainsi que la création de véritables organes internationaux par la Société des Nations, tels que *Mouseion* ou le *Bulletin de l'Office international des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art*, viennent renforcer, à leur tour, l'hybridité transnationale propre aux revues d'art.

714

BIBLIOGRAPHIE

Sur *Action*

GABORY Georges, « Florent Fels. Une revue d'avant-garde en 1920 », dans *Action. Cahiers de philosophie et d'art. Directeurs Florent Fels et Marcel Sauvage. Collection complète mars 1920 à avril 1922*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1999, p. XLI-XLVII.

LANGLOIS Walter G., « *Action* : témoignage d'un courant oublié de l'avant-garde (1920-1922) », dans *Action. Cahiers de philosophie et d'art. Directeurs Florents Fels et Marcel Sauvage. Collection complète mars 1920 à avril 1922*, [reprint], Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1999, p. IX-XI.

54 *Art et Industrie* organise vingt-deux expositions entre 1928 et 1952, aussi bien dans des Salons que dans des galeries ou au musée des Arts décoratifs, en 1952, et dispose même d'une galerie, en 1936, puis entre 1945 et 1955. *L'Art vivant* expose la peinture et la sculpture française moderne au Théâtre Pigalle en 1930, et *Vouloir* tente de mettre en place un Salon annuel à Lille, qui ne connaît qu'une seule édition en décembre 1925.

55 *Beaux-Arts* expose aussi bien l'art moderne du tournant du siècle que l'art ancien du XVIII^e siècle, tandis que *Les Cahiers d'art* présentent Pablo Picasso, Juan Miró, Vassily Kandinsky, Fernand Léger ou Max Ernst...

56 Parallèlement au *Répertoire de cent revues*, l'INHA a d'ailleurs constitué un *Répertoire des expositions dans les musées français* (1900-1950) : <http://agorha.inha.fr>.

Sur *L'Art de France*

FOURNIER Jean, *La Relation de la sculpture et de l'architecture dans la revue « La Douce France » (1913-1914, 1919, 1919-1923)*, mémoire de master I, dir. Rossella Froissart, université d'Aix-Marseille I, 2010.

Sur *Art et Industrie*

ETTER Caroline, *La Revue « Art et Industrie », 1925-1955*, mémoire de maîtrise, dir. Bruno Foucart, université Paris IV-Sorbonne, 2001.

Sur *L'Art et les artistes*

AGUILAR Anne-Sophie, *Armand Dayot et l'image. Regards sur l'art, l'artiste et l'image sous la Troisième République*, mémoire de master II, dir. Bertrand Tillier, université Paris I, 2009.

—, « Le dévoilement de l'artiste par l'image : Armand Dayot et le numéro Rodin de *L'Art et les artistes* (avril 1914) », dans *Images de l'artiste*, dir. Éric Darragon et Bertrand Tillier (tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/image_artiste.html).

Sur *Les Arts*

PICARD Caroline, « Les revues dirigées par Michel Manzi », dans *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec... Dessins inédits par Michel Manzi*, dir. Sabine Du Vignau, Bordeaux/Paris, Musée Goupil/Somogy, 1997, p. 153-155.

Sur *Les Arts de la vie*

MÉNEUX Catherine, « *Les Arts de la vie* ou l'illusion d'un art moderne et social », dans *Les Revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, dir. Rossella Froissart Pezone et Yves Chevretil Desbiolles, Rennes, PUR, 2011, p. 53-56.

Sur *Le Bulletin de la vie artistique*

FROISSART PEZONE Rossella, « *Le Bulletin de la vie artistique*. Un réseau moderniste autour de la galerie Bernheim-Jeune », dans *Les Revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, dir. Rossella Froissart Pezone et Yves Chevretil Desbiolles, Rennes, PUR, 2011, p. 205-226.

Sur *Ça ira!*

DUMONT Georges-Henri, « La revue *Ça ira!* entre communisme et dadaïsme » (communication à la séance mensuelle du 8 avril 2000), Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2008 (<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/dumonto80400.pdf>).

VAN DEN HOOF Marc, *Histoire d'une revue : « Ça ira! » (1920-1923)*, mémoire de licence en philologie romane, Katholieke Universiteit Leuven, 1971.

Sur *Cahiers d'art*

« *Cahiers d'art* ». *Musée Zervos à Vézelay*, dir. Christian Derouet, Paris, Hazan/Conseil général de l'Yonne, 2006.

DEROUEU Christian, *Zervos et « Cahiers d'art »*. *Archives de la Bibliothèque Kandinsky*, Paris, Centre Pompidou, 2011.

KOLOKYTHA Chara, « The Art Press and Visual Culture in Paris during the Great Depression: *Cahiers d'Art*, *Minotaure* and *Verve* », *Visual Resources. An International Journal of Documentation*, vol. LXIX, n° 3, septembre 2013, p. 184-215.

Sur *L'Esprit nouveau*

ABRAM Joseph, « "Hiératisme" et modernité: la revue *L'Esprit nouveau* », *Cahiers de la recherche architecturale*, n° 12, 1982, p. 8-22.

« *L'Esprit nouveau* ». *Le purisme à Paris, 1918-1925*, Grenoble/Paris, Musée de Grenoble/RMN, 2001.

716

LEVAILLANT Françoise, « Norme et forme à travers *L'Esprit nouveau* », dans *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, dir. Jean-Paul Bouillon, Bernard Ceysson et Françoise Will-Levaillant, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, coll. « Travaux », 1975, p. 241-276.

MARTIN François-René, « La France éternelle dans *L'Esprit nouveau*. Questions d'historiographie et de nationalisme », dans *Les Revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, dir. Rossella Froissart Pezone et Yves Chevrefils Desbiolles, Rennes, PUR, 2011, p. 227-240.

MOOS Stanislaus von, « *L'Esprit nouveau* ». *Le Corbusier et l'industrie, 1920-1925*, Berlin, Wilhelm Ernst & Sohn Verlag, 1987.

Sur *Gazette des beaux-arts*

BARBILLON Claire, « La *Gazette des beaux-arts* (1859-2002) », *Revue de l'art*, n° 140, 2003, p. 5-11.

GIVRY Hélène de, « Charles Ephrussi (1849-1905) et la *Gazette des beaux-arts* », dans *Regards de critiques d'art. Autour de Roger Marx (1859-1913)*, dir. Catherine Méneux, Paris/Rennes, INHA/PUR, 2009, p. 41-50.

HOURT POUR Marcelle, *Charles Blanc and the « Gazette des beaux-arts », 1859-1870*, thèse de doctorat, dir. Joel Isaacson, université de Michigan, 1997.

LASCAUX Gilbert, « La *Gazette des beaux-arts* en 1913 : le discours de l'ordre », dans *L'Année 1913. Les Formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale. II. Les revues internationales*, dir. Liliane Brion-Guerry, Paris, Klincksieck, 1971, p. 1093-1096.

MAJNO Luigi, « *Gazette des beaux-arts*, adieu », *Nouvelles de l'estampe*, n° 208, octobre-novembre 2006, p. 12-29.

SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier, *Les Estampes de la « Gazette des beaux-arts », 1859-1933*, préf. Claude Bouret, Dijon, L'Échelle de Jacob, 1998.

Sur *Montjoie!*

BLUMENKRANZ-ONIMUS Noëmi, « *Montjoie!* ou l'héroïque croisade pour une nouvelle culture », dans *L'Année 1913. Les Formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale. II. Les revues internationales*, dir. Liliane Brion-Guerry, Paris, Klincksieck, 1971, p. 1101-1116.

MOSSETTO CAMPRA Anna Paola, « *Montjoie!* » ou la Ronde des formes et des rythmes, préf. Michel Décaudin, Fasano, Grafischena, coll. « Pubblicazioni della Fondazione Ricciotto Canudo », 1979.

RODRIGUEZ Philippe, *L'affaire « Montjoie! ». Canudo et Stravinsky*, Fassano/Paris, Schena/Didier érudition, 2000.

Sur *Mouseion*

CAILLOT Marie, *La Revue « Mouseion » (1927-1946). Les musées et la coopération culturelle internationale*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, dir. Jean-Michel Leniaud, Paris, École des chartes, 2011.

DUCCI Annamaria, « *Mouseion*, una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946) », *Annali di critica d'arte*, n° 1, 2005, p. 287-314.

Sur *L'Occident*

BASCH Sophie, « Vers un nouveau classicisme? Noir et blanc contre polychromie, art gothique et art impressionniste: la revue *L'Occident* (1901-1914) face à l'antique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, 2007, p. 449-468.

Voir également la contribution de Vincent Gogibu, ici même, p. 233-255.

Sur *Les Soirées de Paris*

BLUMENKRANZ-ONIMUS Noëmi, « *Les Soirées de Paris* ou le mythe du moderne », dans *L'Année 1913. Les Formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale. II. Les revues internationales*, dir. Liliane Brion-Guerry, Paris, Klincksieck, 1971, p. 1097-1104.

PARIGORIS Alexandra, « Les constructions cubistes dans *Les Soirées de Paris*. Apollinaire, Picasso et les clichés Kahnweiler », *Revue de l'art*, n° 82, 1988, p. 61-74.

VIOLANTE Isabel, « *Les Soirées de Paris* (1912-1914): du cubisme au surréalisme en passant par le futurisme », dans *Futurisme et surréalisme*, dir. François Livi, Lausanne, L'Âge d'homme, 2008, p. 35-58.

REVUES DE PHOTOGRAPHIE FRANÇAISES ET AMÉRICAINES
(1890-1914)

Paul Edwards

Il est toujours tentant de classer afin de comprendre, comme le faisaient les Victoriens, pour lesquels la taxinomie était le début de la connaissance. Mais comment classer toute la variété des revues de photographie? On trouve des périodiques où le bain de nitrate ne s'accommode d'aucune poésie, d'autres où l'épreuve luxueusement reproduite côtoie des propos aspirant à élever l'esprit... Et encore, la plupart du temps, les nombreux genres alternent et se croisent, malgré leur ton très différent, comme dans les magazines des journaux actuels où la seule cohérence est le profil de l'acheteur (multiple, mais prévisible). Certes, leurs pages foisonnantes nous racontent l'histoire de la photographie au quotidien, et constituent une matière première pour les chercheurs, mais il n'en demeure pas moins vrai que leur richesse littéraire et photolittéraire n'a guère été exploitée. Vu l'absence de publications qui leur soient consacrées¹, on a dû imaginer que les revues de photographie ne parlent que de technique. On pourrait les considérer comme des publications *mixtes*. Elles sont surprenantes. Elles sont difficiles d'accès. Or, si l'on étudie ces pages aujourd'hui trop délaissées, on leur découvre un caractère individuel, puis collectif. Malgré le particularisme de chaque éditeur, elles peuvent être classées d'une manière simplifiée.

TROIS CATÉGORIES

Entre 1851 et 1914 environ, on compte trois sortes de revues photographiques, correspondant à des publics différents : les professionnels, les grands amateurs, et les petits amateurs. Les publics, bien sûr, se mélangent : des professionnels

1 Des ouvrages ont été publiés (voir la bibliographie) sur *Vu*, *Life*, *Picture Post*..., qui ne sont pas des revues de photographie, mais des revues d'images. Également grâce à ses images, *Camera Work* figure toujours dans les histoires de la photographie, mais seule une petite sélection de ses textes est donnée dans les rééditions parues chez Dover ou Taschen. La priorité aujourd'hui n'est pas tant d'amorcer des études critiques sur telle ou telle revue, mais d'y avoir accès.

s'abonnent aux revues destinées aux grands amateurs, et les amateurs en tout genre suivent l'actualité professionnelle. La qualification même d'*amateur*, si elle est simple à définir par le négatif, n'est guère simple à circonscrire en ce qu'elle suppose de la pratique photographique, car le fait de ne pas gagner sa vie comme photographe n'implique pas pour autant que l'on souscrive à la doctrine de l'Art pour l'Art. Maints amateurs aisés se passionnent pour la photographie documentaire, régionaliste et patrimoniale, voire purement scientifique. Plutôt qu'une classification selon l'intérêt artistique, selon la vision moderne, rétrospective et forcément subjective, une classification qui tiendra compte du statut du lecteur comme acteur économique sera plus appropriée, malgré la difficulté d'en définir les limites.

Dans la première catégorie – destinée en priorité à ceux qui contribuent au progrès de la photographie, par leur activité professionnelle, scientifique ou artistique – on trouve par exemple, en France, *La Lumière* (1851-1867), le *Bulletin de la Société française de photographie* (1855-1928) et la *Revue photographique* (1855-1865), puis *Le Moniteur de la photographie* (1861-1905). Au Royaume-Uni, le *Photographic Journal* (fondé en 1853 sous le titre *Journal of the Photographic Society of London*), le *British Journal of Photography* (fondé en 1854 sous le titre *Liverpool Photographic Journal*), le *Stereoscopic Magazine* (1858-1865), *Photographic News. A Weekly Record of the Progress of Photography* (1859-1908). Et aux États-Unis, *The Daguerrian Journal* (New York, 1^{er} novembre 1850-15 décembre 1851, qui devient *Humphrey's Journal* jusqu'en 1870), l'*American Journal of Photography and the Allied Arts & Sciences* (1852-1867), et *Anthony's Photographic Bulletin* (1870-1902)².

Viennent ensuite les publications pour grands amateurs, paradoxalement, ou *justement*, au moment où le petit amateur fait son apparition, et comme en opposition avec lui. À partir de la fin des années 1880 sont commercialisés des petits appareils faciles à utiliser, intégrant la technologie de la gélatino-bromure d'argent, dont le temps d'exposition de la pellicule sensible est si court (moins d'une seconde) qu'un obturateur est nécessaire, qui se trouve déjà intégré à l'appareil, utilisable sans trépied et sans difficulté. Les grands amateurs, ces hommes cultivés et de loisir, s'intéressent à la technologie, mais l'intègrent dans une pratique patrimoniale, documentaire et artistique. Ils se réunissent en sociétés et publient un bulletin : *Bulletin de la Société caennaise de photographie* (fondé en

2 Les périodiques n'apparaissent pas toujours dans l'index des ouvrages consacrés à l'histoire de la photographie. Ils sont mentionnés en bonne place, en revanche, dans la partie « Chronologie » de *Histoire de la photographie*, dir. Jean-Claude Lemagny et André Rouillé, 1986, éd. réactualisée, Paris, Bordas, 1993, p. 258-267. Sur le catalogue de la British Library, on peut accéder à une liste spécifique intitulée « Photography – Periodicals », consultable selon la date (ascendante ou descendante), l'auteur, le titre, ou la pertinence.

1892, il devient la *Revue photographique de l'Ouest*, 1906-1914, 1916), *Bulletin de la Société photographique du Nord de la France* (1891-1914), *Bulletin du Photo-Club de Paris* (1891-avril 1903, qui devient *La Revue de photographie* (15 janvier [sic] 1903-1908), et ainsi de suite pour d'autres régions en France (ce qui n'empêche pas les plus passionnés de s'abonner aux revues de plusieurs régions). Très peu de portraitistes professionnels figurent parmi leurs membres (fig. 132), mais on y trouve des fabricants, d'une classe plus aisée. En France, la différence de classe se fait plus sentir, car les Anglais et les Américains tentés par l'art ont souvent pour vivre une activité photographique professionnelle, et, parmi les revues françaises, celles pour grands amateurs sont les plus faciles à identifier.

132. Liste des membres de la Société photographique du Nord de la France en décembre 1892, publiée dans leur *Bulletin*. Coll. part., cliché Paul Edwards

Les pictorialistes anglais s'expriment plutôt dans des expositions. Ainsi, il n'y a pas de revue associée au Linked Ring Brotherhood (1892-1910), à part un album annuel, *Pictorial Photographs. A Record of The Photographic Salon of [millésime]* (1895-1897). Quant aux pictorialistes américains, Alfred Stieglitz publie *Camera Work* à partir de 1903 seulement (dernier numéro en 1917). Toujours aux États-Unis, *Wilson's Photographic Magazine* sort en 1889, mais il s'agit d'une « continuation » du *Philadelphia Photographer* du même éditeur (1864-1888), et il est difficile de départager ce qui est destiné aux professionnels de ce qui est destiné aux grands amateurs tentés par l'art. Il en va de même pour

Photographic Times à la même époque (1871-1880, puis sous le titre *Photographic Times and American Photographer*, 1881-1904), qui offre à ses abonnés de beaux frontispices à encadrer. La raison en est simple : le professionnel peut exercer une activité artistique et exposer dans les Salons pour accroître sa réputation. Souvent, en effet, les épreuves artistiques primées sont produites par les grands studios de portraitistes. Finalement, il n'y a guère que dans *Camera Work* que l'on évite de parler chimie ou commerce. Le divorce entre les professionnels et les grands amateurs interviendra plus tard, lorsque le mouvement pictorialiste, vers la fin des années 1880, entraînera une crise des valeurs photographiques, souvent réduite à une querelle entre les tenants du net et ceux du flou qui ne résume absolument pas les enjeux du débat, mais c'est là une autre histoire. Les pictorialistes des trois pays feront sécession, et quitteront leur société nationale. Ils organiseront alors leur propre Salon et créeront des revues. Ces publications pictorialistes (*Camera Work*, *Pictorial Photographs*, *Bulletin du Photo-Club de Paris*) peuvent être considérées comme une production à part.

Toutes les revues mentionnées s'adressent à un public cultivé. Toutefois, il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour trouver des rubriques littéraires : récits de voyage, histoires de fantômes, poèmes, dialogues et scènes... souvent illustrés au trait, toujours en exploitant un filon photographique³. La recherche de l'invention peut donner à la revue tout entière un ton quelque peu excentrique, comme c'est le cas avec *Bretagne-Revue* (1893-1894, qui renaît, puis meurt en 1894 sous le titre *Revue pittoresque, illustrée, littéraire et artistique*), dirigée par Charles Géniaux (1870-1931), le futur romancier.

Pour les petits amateurs, *Photograms of the Year* (Royaume-Uni, 1895-1960) connaîtra un succès de longue durée, de même que *American Amateur Photographer* aux États-Unis (New York, 1889-1907). Le marché de l'amateur est dominé en France par l'éditeur (et fabricant) Charles Mendel, dont la revue inclut plusieurs suppléments proposés à l'abonnement au choix : *Photo-Revue*. *Journal des photographes et des amateurs de photographie* (hebdomadaire, 1888-1914) pour la technique amateur ou professionnelle (une partie sur papier bulle comporte les rubriques « Boîte aux lettres », « Échos », « Annonces », « Jeux d'esprit empruntés au vocabulaire photographique », etc.), et *Photo-Magazine*. *Revue photographique d'amateurs, technique – littéraire – artistique – rétrospective* (hebdomadaire, 1904-1914) pour des articles de nature plus diverse. Celle-ci

3 Pour une anthologie de textes français, voir Paul Edwards, *Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image (1850-1916)*, Paris, Anabet, 2006. Pour les textes anglais, voir Bill Jay, *Some Rollicking Bull. Light Verse, and Worse, on Victorian Photography*, Munich/Tucson (AZ)/Manchester, Nazraeli Press/Cornerhouse Publications, 1994. Et Heinz K. Henisch et Bridget A. Henisch, *Positive Pleasures. Early Photography and Humor*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 1998.

comporte en sous-titre : « Édition spéciale illustrée de la *Photo-Revue* ». Les multiples formules d'abonnement offrent aussi des encartages, des planches en hors-texte, et d'autres suppléments illustrés. La reliure en tomes semestriels à la Bibliothèque nationale de France rend la consultation difficile : problèmes de datation, de pagination, et d'identification des différentes publications. Mendel est concurrencé par *Photo pêle-mêle. Revue illustrée des amateurs photographes*, qui comporte une « Partie illustration » de huit pages et une « Partie supplémentaire » d'ordre technique. Il s'agit là du titre du recueil semestriel relié. L'hebdomadaire porte sur la couverture *Photo pêle-mêle, pour tous, par tous. Revue photographique illustrée*, et le premier numéro paraît en juillet 1903. À partir du n° 87, il devient *Photo pêle-mêle et Nouvelles photographiques réunis*, jusqu'en 1907. Comme dans *Photo-Magazine*, l'amateur est régalié d'histoires racontées en images, et de textes comiques mettant en scène un photographe. S'intéresser à ces revues s'avère donc être tout à fait légitime, puisque l'histoire technique de la photographie (connue depuis longtemps) s'accompagne d'une sociologie du photographe et d'un imaginaire du comportement photographique, véhiculés par une littérature populaire. Le photographe dans ces textes est le plus souvent une figure de parodie, mais le propos peut être plus métaphysique que l'humble contexte ne pourrait nous le faire croire⁴.

CONTENU

Pour simplifier, « A » désignera les revues étroitement professionnelles, « B » les revues réservées aux grands amateurs, « C » les revues destinées aux photographes du dimanche ; « a », « b », « c » désigneront les contenus peu représentés à l'intérieur d'une classe de revue. On peut alors dresser le tableau suivant pour indiquer la répartition des différents contenus :

Technique	A	B	c
Vie professionnelle	A		
Vie du club photo		B	
Conseils artistiques		b	C
Divertissements	a	B	C
Littérature	a	B	C
Littérature photo-illustrée		b	c
Documentaires / Voyages	a	B	C
Photo récréative		b	C

4 Une étude de la figure du photographe dans la littérature est proposée dans Paul Edwards, « Odio a los fotógrafos: el fotógrafo como villano » / « I Hate Photographers: The Photographer as Villain », dans *Las Palabras y las fotos. Literatura y fotografía / Words and Photographs. Literature and Photography*, dir. Ferdinando Scianna et Antonio Ansón, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, p. 198-229.

Est-il surprenant de constater que les conseils artistiques sont adressés surtout aux petits amateurs? Les grands amateurs ont en effet peu de choses à apprendre sur leur art, alors que les photographes du dimanche tiennent à s'informer.

RÉSEAUX

Toutes ces revues sont surtout techniques, d'où la nécessité d'échanger les nouvelles découvertes, les recherches et les expériences des uns et des autres. Pour ce faire, chaque éditeur tente d'envoyer, dans la mesure du possible, un exemplaire de sa revue à toutes les autres revues photographiques dans le monde, et cherche à en recevoir un exemplaire en échange, par abonnement gratuit, dans l'intérêt de tous. Publier une sorte de tableau d'honneur des revues faisant partie de ce réseau est une pratique courante (fig. 133).

724

133. « Liste des publications périodiques reçues par la Société photographique du Nord de la France », *Société photographique du Nord de la France, liste des membres, année 1893*, p. 4. Fascicule de quatre pages relié à la suite de la table des matières pour l'année 1892 du *Bulletin de la Société photographique du Nord de la France*.
Coll. part. (fascicule non disponible sur Gallica), cliché Paul Edwards

Les revues reproduisent, en traduction le cas échéant, les articles jugés incontournables publiés par leurs confrères partout dans le monde. Au vu des sources mentionnées à la fin des articles, qui sont nombreuses et internationales, se dégage l'impression qu'il existe une communauté photographique mondiale. Les nouvelles vont vite, et les délais de publication étant alors courts (le plomb coule plus vite que les microprocesseurs), les découvertes sont transmises à peu de jours d'écart, même entre les États-Unis et la France.

Les revues de clubs photos (revues régionales) se contentent de communiquer les travaux scientifiques des autres, car leurs membres ne sont pas toujours des inventeurs, même s'ils partagent leurs expériences, leurs succès, et le fruit de leur bricolage. Faute de pouvoir mener une étude statistique sur la circulation des différentes sortes d'information, voici le contenu d'un numéro tout à fait caractéristique, pris au hasard, du *Bulletin de la Société photographique du Nord de la France* (décembre 1892) :

- 1) « Extrait des procès-verbaux » (séance mensuelle).
- 2) « Virage des épreuves pour projections, au moyen des sels d'urane », traduit du *Photographic Times* pour le *Bulletin de la Société française de photographie*. Signé: Alfred Stieglitz.
- 3) « L'échange international des épreuves photographiques », extrait du *Bulletin de l'Association belge de photographie*. Signé: A. G.
- 4) « Nouveau genre de renforcement des négatifs et des positifs au gélatino-bromure », extrait de *La Photographie*. Signé: Georges M. Il y a une « Note du traducteur », il pourrait s'agir d'une revue anglophone.
- 5) « Procédé pour faire un cliché pelliculaire », extrait de l'*Amateur photographe*. Signé: K. N.
- 6) « Emploi du fer à repasser en photographie », signé G. M. [Gustave Maugin, un des trois membres de la « commission du bulletin »]. Il recommande de repasser les tirages albuminés entre un morceau de carton et du papier buvard, ce qui ne relève pas d'une haute technicité. Il fait référence à un article publié en France en décembre 1892, soit le même mois que ce numéro.
- 7) Bibliographie.
- 8) [Note sur leur] « Illustration ». Une planche en phototypie par mois.

La technique étant une affaire de préférences personnelles, et les causes partagées par tous (stabilité des épreuves, reconnaissance artistique dans les années 1850, reconnaissance du droit de propriété, relations avec la police et permissions à obtenir, importance de l'inventaire du patrimoine, etc.), les vrais débats, ceux qui divisent, n'eurent pas lieu au sein des revues avant l'ère pictorialiste, où l'on était pour ou contre le « flouisme ». Alors, le débat parmi les praticiens fut à la fois régional et international, et diviseur.

134. G. Baillot, « Photographe par amour. À-Propos instantané », *Photo-Magazine*,
1^{er} semestre, 4 et 25 mars, puis [mai?] 1904, p. 5-7, 31-32, 69-70.
Coll. part., cliché Paul Edwards

Les textes de fiction écrits spécialement pour les photophiles parurent surtout à l'intention des amateurs. La plupart d'entre eux mettent en scène un photographe afin de critiquer un comportement que leur communauté reconnaît comme coupable, et pour susciter de la compassion pour le héros ou le martyr. Il s'agit d'une littérature fédératrice, servant à souder les praticiens et à fidéliser le lecteur (fig. 134). Elle est parfois plus métaphysique, par exemple lorsque l'idée de la photographie comme objet de mémoire évoque la mort ou le futur⁵.

D'innombrables poèmes et contes avec un thème photographique paraissent dans les revues de rang C, *Photo-Magazine* et *Photo pêle-mêle* par exemple, ainsi que des histoires racontées par la photo, sortes de romans-photos d'une à six images. Quant aux revues de rang B, *Photographic Times* contient des poèmes et des contes, surtout autour de 1892, lorsqu'il est question, aux États-Unis comme en France, de l'illustration littéraire. D'ailleurs, des compétitions d'illustration photographique seront lancées pendant une douzaine d'années. Littérature et photographie font bon ménage dans les revues B et C, alors que la photolittérature se rencontre rarement dans les revues de rang A. Le poème épique de François Auguste Renard, « L'Art photographique » (1858-1859), fait figure d'exception dans les pages de *La Lumière*; de même, on ne trouve pas souvent des textes comme « A Photographer's Dream », de James Mudd, dans le *British Journal of Photography*⁶. En revanche, lorsqu'un poème passionne (pour de bonnes ou de mauvaises raisons), il est reproduit, puis adapté. Pour ne donner qu'un seul exemple, le poème anonyme « The Last of the Photo.'s [sic] » est publié dans le très sérieux *British Journal of Photography* avant d'être reproduit dans *The American Journal of Photography*. Un policier anglais monte la garde auprès d'un portrait oublié à la fin de l'Exposition internationale :

*'Tis the last of the photo.'s,
Left fading alone;
All its sulphured companions
Are perished and gone
[...]
I'll not leave thee, thou lone one,
To pine on the wall;
If thy owner don't fetch thee
I'll steal frame and all.*

5 Pour une liste des textes de fiction consacrés à la photographie, ou inspirés par une idée de la photographie, voir « Répertoire », dans Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, PUR, 2008, p. 347-554, et Paul Edwards, « Répertoires de la photolittérature », *Perle noire. Le photobook littéraire*, Rennes, PUR, 2016, p. 219-333.

6 Voir vol. XII, n° 259, 21 avril 1865, p. 202-205.

C'est la dernière des photos,
 Elle se fane, abandonnée ;
 Ses compagnes sulfurisées
 Ont disparu, sont mortes trop tôt
 [...]
 Non, je ne vous laisserai pas
 Gémir au mur tout esseulée ;
 S'il ne vient pas bientôt, vot' mec,
 J'vous ravirai, et l'cadre avec⁷.

728

Ce poème plein de bons sentiments a dû faire mouche, car sa matrice donne lieu à une réécriture d'Edward Clifton, parue dans le *British Journal of Photography Almanac* (1887), puis dans le *Photographic Times* (22 avril 1887) : le poète rebondit sur le pathos des épreuves qui se fanent et abandonnent leurs compagnes pour faire l'éloge de la longévité des tirages au platine et au charbon. Ainsi, l'esprit chevaleresque des Anglais se montre toujours à la hauteur des enjeux.

LA LITTÉRATURE ILLUSTRÉE

Les concours d'illustration photographique de la littérature permettent de comparer les traditions des différents pays. Un concours national est lancé aux États-Unis par l'Association of American Photographers, et *Wilson's Magazine* s'en fait largement l'écho, en prodiguant des conseils, en reproduisant les photographies primées, et en recueillant le témoignage des principaux acteurs (surtout à la fin de l'année 1889)⁸. Les épreuves (individuelles ou en petites séries) sont destinées à être encadrées et exposées, alors qu'une tout autre approche se dessinera en France, défendue par Henri Magron à Caen et Jules Gervais-Courtellemont à Alger, celle de produire de véritables livres de bibliophilie. On peut reconstruire toute l'histoire des productions de Magron, et de son éditeur parisien Charles Mendel, simplement en lisant les bulletins français⁹ : dans le détail, dans les revues de classe B (surtout le *Bulletin* de la Société caennaise de photographie et celui de la Société photographique du Nord de la France), et en bref, dans les comptes rendus des revues de classe A (par exemple, le *Bulletin* de la Société française de photographie).

7 *The American Journal of Photography*, n.s., vol. V, n° 14, 15 janvier 1863, p. 328 (ma traduction).

8 Les principaux textes sont reproduits, traduits et analysés dans la réédition critique de *L'Élixir du R. P. Gaucher. Texte d'Alphonse Daudet, photographies d'Henri Magron*, Caen, Chez l'auteur, 1890 ; Paris, Ouphopo Éditeur, 2011, p. 3-15.

9 Voir Paul Edwards, *Soleil noir, op. cit.*, p. 265-289.

Lorsque la Société des beaux-arts de Caen (institution importante et prestigieuse, au vu du patrimoine dont elle a la charge), lance en 1891 un concours d'illustration d'une œuvre de Jules Barbey d'Aureville, le jury ne reçoit qu'un seul portfolio (celui d'Henri Magron), et ses membres se trouvent obligés de débattre de la légitimité d'accorder un prix alors qu'il n'y a qu'un seul concurrent. En revanche, lorsque *Bretagne-Revue*, fondée par Charles Géniaux à l'âge de 20 ans, lance en 1893 une compétition internationale d'illustration littéraire, portant sur l'œuvre de son ami Léon Berthaut (1864-1946), « Maître Jobardus Mania », conte humoristico-scientifico-anarchiste situé en l'an 2893, elle annonce que « près de cent quarante concurrents ont déjà répondu à notre appel [...] »¹⁰. » Peut-on se fier à ce chiffre? S'ouvre ici un des épisodes les plus bizarres de l'histoire de la photolittérature.

Le rédacteur anonyme assure que « Plus de soixante revues du monde entier ont reproduit notre programme de Concours »¹¹. Voici l'annonce qui fit couler tant de nitrate d'argent :

Concours International d'Illustration Photographique

Organisé par *Bretagne-Revue*

9, Rue Cocharrière, Rennes

Le but du concours est essentiellement artistique et a pour but d'aider à la diffusion de l'illustration par le cliché photographique.

1° Illustration d'une nouvelle de M. Léon L. Berthaut, par 8 tableaux, laissés au choix de l'auteur (format 13 × 18).

Le lauréat recevra une médaille d'argent, vingt collographies de chacune de ses illustrations, qui paraîtront dans la revue et un abonnement à *Bretagne-Revue*.

Une médaille commémorative sera offerte à tous les concurrents.

Faire demande du texte de la nouvelle en envoyant son adhésion¹².

Avançons une hypothèse : à l'exception des trois photographies primées et reproduites dans la revue, la description des illustrations, lors du compte rendu publié après la clôture de la compétition, est sans doute un exercice littéraire rondement mené par le romancier en herbe Charles Géniaux, futur lauréat du grand prix du roman de l'Académie française en 1918 pour *La Passion d'Armelle Louannais*.

L'histoire à illustrer est un conte fantastique censé se dérouler dans le futur, alors que toutes les histoires photo-illustrées de 1840 à la première guerre mondiale, excepté les fables de La Fontaine, sont des histoires réalistes, des contes

¹⁰ *Bretagne-Revue*, 1^{re} année, n° 11, janvier 1894, p. 2.

¹¹ *Ibid.*

¹² Détails parus dans les pages publicitaires de quatre numéros de *Bretagne-Revue*, du n° 8 (octobre 1893) au n° 11 (janvier 1894).

135. Annonce des résultats du concours d'illustration, *Revue pittoresque*,
n° 1, mars 1894, p. 1. Coll. part., cliché Paul Edwards

pour la plupart vraisemblables, quand ce ne sont pas des études naturalistes. L'action se situe en l'an 2893 et met en scène un savant fou dans un monde où le progrès scientifique a rendu vaines les sciences humaines. Outre la satire de l'actualité (les bombes anarchistes...), on y trouve la description de deux nouveaux procédés photographiques. Le conte et trois illustrations de Magron (encore lui) paraissent finalement dans la *Revue pittoresque*, mensuel rennais qui naît des cendres de la *Bretagne-Revue*. L'auteur est Léon-L. Berthaut, rédacteur en chef des deux revues. Le gérant, Charles Géniaux, annonce le résultat du concours d'illustration (fig. 135) dans le premier numéro (mars 1894) avec une plume décadente typique pour l'époque :

NOS LAURÉATS

Un certain jour de septembre 93, il pleuvait des idées géniales (d'où Géniaux) à la rédaction de la *Revue-Pittoresque*. Entre autres mirifiques projets, et à propos de produits vermifuges et de poudre poéticide pour arrêter l'essor des amoureux de pieds en cadence, vulgairement nommés versifabricants, notre directeur docteur ès-imaginatives, entretint ses collègues d'un projet de *Concours international d'Illustration*. L'entreprise était audacieuse, mais comme disait un bon vieux romain : *Fortuna feroces juvat* [la Fortune sourit aux féroces].

Or donc, le programme fut élaboré, publié, envoyé aux Sociétés européennes, puis patiemment nous attendîmes les envois qui affluèrent bientôt nombreux des artistes individuels. [...]

Jobardus Mania était difficile à illustrer ; ce diable de Léon Berthaut ayant une imagination fantasque-tic, l'artiste devait être amené à des compositions bizarres où les choses les moins drôlichonnes, tels les os de nos ancêtres (alias squelettes) jouaient un rôle d'inouïsme terrifiante. [sic]

Ce qui n'a pas empêché M. Magron, avec un talent et une science de la composition qui lui font le plus grand honneur, de nous envoyer des scènes charmantes d'humour et de vie.

Commence alors la description des envois étrangers, où l'on peut surtout voir de simples caricatures nationales :

Les concurrents anglais ont illustré *Jobardus Mania* d'une manière britannique et peu artistique. Ce pauvre vieux Jobard, dans l'œuvre de M. Hargley, est au moins un horse guard en bois d'une raideur hypnotique. Par contre, M. Sielmann a pris un modèle qui frise le gâtisme, dernière période. M. le docteur Pasto, *portugaise* [sic] d'étrange façon Mania, c'est une sorte d'ex-revendeur de pourriture orangée. MM. Bermeaux et Leroy ont composé de petites scènes gentillettes à l'interprétation élastique qui illustreraient avantageusement

le *Petit Poucet* ou *Joséphin Péladan*. On distingue vaguement les œuvres flouistes de M. Givray. Puis quelques projets hilares : à ceux-là indulgence plénière, brûlons de l'encens¹³.

Aucune de ces images n'a jamais été publiée.

La partie technique des revues photographiques diminue avec le temps, au fur et à mesure que les revues s'adressent à un public de moins en moins savant. La description de procédés chimiques nouveaux cède la place à l'annonce d'équipements nouveaux. Le bulletin de la communauté scientifique était tourné vers la communauté internationale de savants (dont les photographes professionnels et grands amateurs) ; le bulletin des photographes petits amateurs se change en un organe de publicité pour fabricants, et la revue elle-même en une revue commerciale. La communauté internationale devient un lectorat national, et le lecteur-acteur, un lecteur-consommateur.

732

La partie littéraire des revues photographiques fut toujours rédigée pour elles, sur un thème photographique, le plus souvent sur le mode comique.

L'illustration photographique de la littérature, d'une littérature généralement préexistante, naturaliste, réaliste, et sans thème photographique, réalisée et publiée dans des revues, est un phénomène des années 1890, concentré surtout dans les années 1891-1894. La prise de vue d'acteurs commence aux États-Unis, mais elle est plus soutenue en France. À ses débuts, les réalisations sont luxueuses et ambitieuses. On évoque l'avenir du livre et comment la photographie s'y trouve anoblie par le voisinage littéraire. Mais l'insuccès des éditions diffusées en librairie mène à un avilissement progressif du phénomène. Aux éditions de luxe de Charles Mendel succèdent les romans populaires des éditions Nilsson/Per Lamm et d'Offenstadt Frères ; aux tirés à part des bulletins des sociétés photographiques, avec leurs planches en phototypies montées sur onglet, succèdent les photos-romans de *Photo pêle-mêle* vers 1905, ou de *Photo-Magazine* du même Charles Mendel, où l'illustration photographique de fiction n'est plus qu'une « récréation photographique »¹⁴.

Ce rapide tour d'horizon avait uniquement comme but de signaler cette littérature – et cette photolittérature – cachées, plutôt que d'asseoir comme il le faudrait les bases d'une étude sociologique de la revue photographique, dont l'existence n'apparaît qu'en filigrane dans les plus imposants ouvrages dédiés à toute l'histoire de la photographie, sans faire l'objet d'un chapitre ou

¹³ *Revue pittoresque*, n° 1, mars 1894, p. 3.

¹⁴ Les illustrations littéraires de Magron forment un chapitre dans C. Chaplot, *La Photographie récréative et fantaisiste*, ouvrage publié par Mendel en 1904.

d'une étude à part. Si divers aspects économiques et sociaux se laissent assez facilement discerner, et si le contenu technique est bien connu des archéologues de la photographie, il faut admettre que les questions que l'on peut encore se poser sur l'histoire de la photographie – ses relations avec les autres arts, par exemple –, restent difficiles à résoudre de manière complète à cause de la difficulté d'accéder aux documents. Les revues ne sont pas toujours numérisées pour en faciliter la consultation à distance. Les périodiques français souffrent souvent d'une numérisation de seconde main, réalisée à partir de microformes, sans parler des problèmes en amont liés à la reliure. Les collections publiques demeurent surtout incomplètes. Lorsqu'elles sont en mauvais état, lorsqu'il manque, par exemple, une agrafe, le chercheur est invité à se rendre en province. Les revues photographiques représentent une quantité phénoménale de pages, d'où l'importance d'en faciliter la consultation.

BIBLIOGRAPHIE

En plus des revues elles-mêmes :

- CLIFTON Edward, « The Last Print in Silver », *British Journal of Photography Almanac*, 1887 ; *Photographic Times*, n° 292, 22 avril 1887, p. 216.
- EDWARDS Paul, *Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image (1850-1916)*, Paris, Anabet, 2006.
- , *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, PUR, 2008.
- , « Odio a los fotógrafos: el fotógrafo como villano »/« I Hate Photographers: The Photographer as Villain », dans *Las Palabras y las fotos. Literatura y fotografía / Words and Photographs. Literature and Photography*, dir. Ferdinando Scianna et Antonio Ansón, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, p. 198-229.
- , *Perle noire. Le photobook littéraire*, Rennes, PUR, 2016.
- FRIZOT Michel et VEIGY Cédric de, « Vu ». *Le magazine photographique (1928-1940)*, Paris, La Martinière, 2009.
- La Guerre vue par « Life »*, trad. André Dessens, Paris, Time-Life International, 1980.
- GOUJARD Lucie, *Les Sociétés photographiques du Nord de la France face au développement de la pratique (1886-1914)*, mémoire de DEA en histoire de l'art, université de Lille 3, 2001.
- , *L'illustration des œuvres littéraires par la « photographie d'après nature » en France. Une expérience fondatrice d'édition photographique (1892-1912)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, dir. François Robichon, université Charles de Gaulle-Lille 3, 2005.
- HENISCH Heinz K. et HENISCH Bridget A., *Positive Pleasures. Early Photography and Humor*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 1998.
- HOPKINSON Tom, « *Picture Post* » (1938-1950), London, Allen Lane, 1970.

- JAY Bill, *Some Rollicking Bull. Light Verse, and Worse, on Victorian Photography*, Munich/Tucson (AZ)/ Manchester, Nazraeli Press/Cornerhouse Publications, 1994.
- LEENAERTS Danielle, *Petite histoire du magazine « Vu » (1928-1940). Entre photographie d'information et photographie d'art*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.
- LEMAGNY Jean-Claude et ROUILLÉ André, « Chronologie », dans *Histoire de la photographie*, dir. Jean-Claude Lemagny et André Rouillé [1986], éd. réactualisée, Paris, Bordas, 1993, p. 258-267.
- « *Life* », 1946-1955, trad. Carole Naggar, Paris, P. Montel, 1985.
- [MAGRON Henri], *L'Élixir du R. P. Gaucher. Texte d'Alphonse Daudet, illustrations photographiques d'après nature* [d'Henri Magron], Caen, Chez l'auteur, s. d. [1889-1890] ; rééd. en fac-similé, introduction par Paul Edwards, Paris, Ouphopo Éditeur, 2011.
- MUDD James, « A Photographer's Dream », *British Journal of Photography*, vol. XII, n° 259, 21 avril 1865, p. 202-205.
- Les Plus Grands Photographes de « Life »*, trad. Brigitte Sion, Paris, La Martinière, 2004.
- RENARD François-Auguste, « L'Art photographique », *La Lumière* (1858-1859), reproduit dans Paul Edwards, *Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image (1850-1916)*, Paris, Anabet, 2006, p. 359-379.
- STIEGLITZ Alfred, « *Camera Work* ». *A Pictorial Guide with Reproductions of All 559 Illustrations & Plates, Fully Indexed*, éd. Marianne Fulton Margolis, New York, Dover, 1978.
- , « *Camera Work* ». *The Complete Illustrations, 1903-1917*, éd. Simone Philippi, trad. française Frédéric Maurin, trad. allemande Gabriele-Sabine Gugetzer, Köln, Taschen, 1997.

LES REVUES PHOTOGRAPHIQUES SOVIÉTIQUES DES ANNÉES VINGT

Ada Ackerman

La photographie soviétique reste un domaine assez peu connu et étudié, surtout en comparaison avec les nombreux travaux qui portent sur la peinture, le cinéma, l'architecture ou encore la littérature soviétiques. Un seul ouvrage est disponible en français sur la question, celui d'Annette Melot-Henry, *La Photographie soviétique de 1917 à 1945*¹. Bien qu'il offre un premier panorama en français de la photographie soviétique de cette période, il ne consacre pas de développement spécifique aux revues de photographie. Il en va de même pour les ouvrages russes et soviétiques sur le sujet, quant à eux plus nombreux, mais qui n'abordent la question des revues qu'en passant, sans s'attarder sur elles en tant qu'objets d'étude à part entière. Or les revues photographiques représentent un moyen privilégié pour aborder la photographie soviétique dans ses spécificités, dans la mesure où c'est notamment à travers elles que la photographie peut accomplir l'importante mission éducative et culturelle que lui assigne le pouvoir, énoncée en 1918 par Anatoli Lounatcharski, commissaire à l'Instruction publique : « la photographie est nécessaire à chacun tout au long de sa vie. [...] Tout comme chaque homme éduqué doit avoir une montre, de même, il doit posséder un crayon et un appareil photographique². » Loin d'être réservée à un groupe socioculturel restreint, la photographie est donc censée pouvoir être apprise et pratiquée par tous, afin que chacun puisse participer activement à la construction de la nouvelle société socialiste. Les revues photographiques jouent un rôle primordial dans cette instruction par la photographie, non seulement en tant qu'organes de diffusion d'images, mais aussi en tant que plateformes incitant sans relâche les lecteurs à devenir eux-mêmes praticiens.

1 Annette Melot-Henry, *La Photographie soviétique de 1917 à 1945*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2012.

2 Discours du 6 août 1918 prononcé à l'Institut de photographie et de technique photographique de Péetrograd, cité dans « Anatoli Lounatcharski i fotografiia » [« Anatoli Lounatcharski et la photographie »], *Fotograf*, n° 3-4, mars 1926, p. 5 : « *fotografiia noujna kajdomou na vsiou jizn'*. [...] *Kak kajdy obrazovanny tchelovek obiazan imet' tchasy, tak on doljen oumet' vladet' karandachom i fotografitcheskoï kameroi.* » Toutes les traductions du russe sont de l'auteur.

Par ailleurs, l'approche par les revues illustrées de photographies donne la possibilité de réinscrire dans l'histoire de cet art des noms d'artistes soviétiques célèbres et influents en leur temps, mais souvent oubliés aujourd'hui, du fait que leurs tirages n'ont pas toujours été conservés et que leur production n'est dès lors accessible qu'à travers la presse de l'époque. C'est notamment le cas de photographes talentueux et méconnus (du moins en Occident) comme Arkadi Chaïkhet, Siemon Friedland, Eliezar Langman, Boris Ignatovitch, Dmitri Debabov, Roman Karmen, Gueorgui Petrousov, Max Alpert, Dmitri Savelev, etc.

En outre, l'examen de l'ensemble des périodiques photographiques soviétiques permet de dépasser certains clivages. En effet, si l'on distingue habituellement au sein de la photographie soviétique des années vingt les trois groupes que sont les pictorialistes, les constructivistes, et les prolétariens, force est de constater, lorsque l'on met en relation tous les organes de presse spécialisés sur la photographie, que certaines frontières sont plus poreuses qu'il n'y paraît.

Cette étude portera sur sept ans, de 1922 à 1929. L'année 1922 voit naître *Kino-Fot* [*Ciné-photo*], première revue spécialisée sur le cinéma et la photographie en Russie bolchévique. Il faut ensuite attendre 1926 pour que paraissent des revues consacrées exclusivement à la photographie, à savoir les revues rivales *Sovetskoe Foto* [*Photographie soviétique*] et *Fotograf* [*Le Photographe*], sur lesquelles on se concentrera. On est alors loin des fastes de la période prérévolutionnaire, qui, entre 1858 et 1917, ne comptait pas moins de trente-sept périodiques spécialisés sur la photographie³. On s'arrêtera en 1929, moment où *Fotograf* cesse d'être publié, mettant ainsi fin à la rivalité avec *Sovetskoe Foto*. Quant à cette dernière, 1929 représente pour elle une année charnière également, durant laquelle elle s'oriente vers un paradigme de plus en plus prolétarien.

KINO-FOT

Première revue à paraître en Russie bolchévique sur la photographie et le cinéma, *Kino-Fot* dure un peu moins d'un an, entre 1922 et 1923. D'un grand format (27,8 × 21 cm), cette revue de quinze pages est tirée à 8 000 exemplaires, selon une périodicité aléatoire, plus ou moins mensuelle. Dirigée par le constructiviste Alexeï Gan, elle se définit comme une « revue de cinématographie et de photographie », mais il s'agit avant tout d'une revue de cinéma qui considère la photographie comme l'une des branches organiques du septième art. S'appuyant sur une vision productiviste, utilitaire,

3 P. Liadov, « Rousskaïa perioditcheskaïa foto-literatoura » [« Littérature périodique russe sur la photographie »], *Foto-Almanakh* (Moskva, Sovetskoe Foto), n° 1, 1928, p. 273-280.

industrielle et sociale de l'art, elle s'applique à valoriser le cinéma comme forme d'agitation, comme forme artistique nouvelle, affranchie de toute tradition, et par là même, capable de rendre compte des transformations et évolutions sociales liées à la révolution bolchévique. Cette conception transparait dans la mise en page dynamique de la revue, assurée essentiellement par Alexandre Rodtchenko et Varvara Stepanova, sa compagne, qui s'inspirent tout autant du cinéma hollywoodien que de la qualité tapageuse de la réclame. Tout en consacrant la majeure partie de son contenu au cinéma, la revue aborde aussi l'art de la photographie à travers une rubrique intitulée « Fot », qui informe le lecteur des dernières inventions et découvertes photographiques ainsi que de leurs applications scientifiques, industrielles et médicales. Le lien organique posé par la revue entre la photographie et le cinéma explique l'importance qui y est dévolue à la forme du photomontage, qui apparaît alors pour la première fois dans la presse russe. En effet, dès le premier numéro, des photomontages satiriques de Rodtchenko à l'égard des expérimentations théâtrales et artistiques contemporaines sont reproduits dans un article de Gan intitulé « Matériau imprimé pour la critique, montages du constructiviste Rodtchenko »⁴ (fig. 136). Établissant une distinction entre les pratiques de collage et de photomontage effectuées dans l'Occident capitaliste et les expériences menées en Russie « prolétarienne », Gan décrète, dans un raccourci extrêmement simplificateur, que Rodtchenko est le premier à avoir su utiliser un matériau journalistique pour en tirer un collage à visée critique. Au n° 3, des photomontages de Rodtchenko sont à nouveau convoqués pour illustrer un article intitulé « Le montage », qui reprend les définitions suivantes du montage cinématographique exposées par Lev Koulechov dans son ouvrage *La Bannière du cinématographe* (1920) : le montage permet d'organiser un matériau visuel pour agir sur le spectateur ; il rompt avec l'unité de temps et de lieu du théâtre classique ; il permet de reconstruire le monde à sa guise⁵. Bien que destinées au cinéma, ces définitions trouvent ici une application en photographie, comme le démontrent les photomontages de Rodtchenko qui s'appuient sur ces principes de simultanéité ; s'inspirant du rythme et du montage dynamique des films d'action hollywoodiens (loués par Koulechov), Rodtchenko en découpe des photogrammes et les recycle dans des équivalents photographiques du montage cinématographique. Les variations d'échelle correspondent aux variations de plans au cinéma, tandis que les mots, disposés dans tous les sens, y jouent le rôle d'intertitres dynamiques. Rodtchenko recourt aussi au photomontage

4 Redaktsia, « Petchatny material dlia kritiki smontirovan konstruktivistom Rodtchenko », *Kino-Fot*, n° 1, 25-31 août 1922, p. 13.

5 « Montaj: iz knigi o kinematografii Koulechova » [« Le montage : extrait du livre sur le cinéma de Koulechov »], *Kino-Fot*, n° 3, 19-26 septembre 1922, p. 11-12.

136. Alexeï Gan, « Matériau imprimé pour la critique, montages du constructiviste Rodtchenko », *Kino-Fot*, n° 1, 25-31 août 1922, p. 13, cliché Bibliothèque nationale de Russie, Moscou. Reproduit à partir du microfilm

pour concevoir les couvertures des n^{os} 2, 4, et 5 de la revue. Toutefois, dans l'économie visuelle globale du périodique, la photographie est en définitive assez peu représentée ; il est à cet égard significatif que, parmi les nombreuses œuvres de Rodtchenko retenues comme illustrations, figurent en majorité non pas ses photographies, mais des reproductions de ses travaux plastiques réalisés entre 1917 et 1920, notamment de ses toiles et de ses constructions « sans objet ».

Kino-Fot cesse de paraître en janvier 1923. Il faut attendre trois ans pour que paraissent deux revues consacrées à la photographie, *Sovetskoe Foto* et *Fotograf*.

FOTOGRAF

Le premier numéro de *Fotograf* paraît en janvier 1926. La revue dépend de l'Union panrusse des photographes (VOF), la plus importante association de photographes professionnels, fondée en 1913, qui milite essentiellement pour défendre les droits des photographes (droits d'auteur, autorisations de photographe), et qui tente de procurer à ses membres des solutions face à la pénurie de matériel photographique qui affecte la Russie bolchévique depuis le début de son existence. Outre la VOF, la revue *Fotograf* est également proche, par ses positions, de la Société russe de photographie (RFO), créée en 1894 et rassemblant des artistes photographes ainsi que des spécialistes d'optique et de chimie. Les artistes membres de la RFO appartiennent pour la plupart au courant pictorialiste et leur pratique photographique remonte généralement à la période prérévolutionnaire.

Fotograf existera pendant quatre ans, de 1926 à 1929. Publiée à une fréquence bimensuelle, la revue est composée de 72 pages et mesure 20 × 14,5 cm. Tirée à 1 500 exemplaires, elle comporte entre quatre et cinq photographies par numéro. Se définissant comme une « revue de photographie pratique », *Fotograf* met l'accent, comme son titre l'indique, sur l'artiste qu'est le photographe. La revue est en effet essentiellement destinée à des photographes déjà confirmés. Comme l'explique la rédaction, le désir de fonder une revue spécialisée sur la photographie est venu du constat qu'un tel organe était nécessaire pour permettre à la photographie russe d'atteindre le niveau des Occidentaux :

En regardant les revues photographiques étrangères, on se surprend à penser : pourquoi donc chez eux, à l'étranger, trouve-t-on de si belles réalisations en termes de photographie ? Une seule réponse : là-bas, tout est au service du photographe, l'optique, la chimie, le matériel et le grand nombre de belles revues grâce auxquelles toute personne s'intéressant aux accomplissements de la photographie peut en suivre le développement et y participer. Puisque c'est

ainsi, pourquoi n'emprunterions-nous pas aussi cette voie ; pourquoi ne nous mettrions-nous pas nous aussi à publier notre revue⁶ ?

740

Fotografse donne dès lors pour mission de familiariser ses lecteurs avec les progrès et les nouveautés photographiques et surtout d'élever leur niveau de connaissances. La revue comprend ainsi un grand nombre d'articles techniques, couvrant tous les aspects et toutes les étapes de la pratique photographique (optique, équipement, chimie, prise de vue, développement, etc.). L'histoire de la photographie n'est pas en reste, avec la rubrique « Histoire de la photographie, acteurs de la photographie ». En outre, dans les rubriques « Questions professionnelles » et « Conseils utiles », la revue prodigue à ses lecteurs des recommandations et des précisions d'ordre juridique et économique. Par ailleurs, *Fotograf* tient son lectorat au courant de l'actualité photographique à travers les rubriques « Expositions et concours », « Nouveaux procédés photographiques », « Panorama bibliographique ». Dans cette dernière, la revue se fait le relais de plusieurs revues photographiques étrangères, dont elle reprend essentiellement des considérations techniques. On trouve régulièrement cités, dans ses pages, les titres suivants : pour la presse anglo-saxonne, *British Journal of Photography*, *The Photographic Journal*, *Photo-Era Magazine* ; pour la presse allemande, *Photographische Rundschau*, *Die Photographische Industrie*, *Photographie für Alle*, *Der Satrap*, *Photographische Correspondenz* ; pour la presse en français, *Science et industries photographiques*, *Photo-Revue*, *La Revue française de photographie*, *Photo pour tous*, *Camera* ; pour la presse italienne, *Il Corriere Fotografico*, *Progresso Fotografico*, etc.

Du point de vue théorique, *Fotograf* s'attache à défendre une conception de la photographie comme art, à laquelle est dédiée la rubrique « La photographie artistique et les questions de l'art », qui occupe une place considérable. Tout se passe comme si le fait que la photographie est un art n'était pas suffisamment acquis pour les auteurs, et qu'il leur fallait par conséquent le défendre. Conformément au point de vue des pictorialistes, l'argumentation s'appuie sur un paradigme pictural, qui transparaît dans l'emploi fréquent du terme *svetopis'* pour désigner la photographie. En effet, si, comme *photographie*, celui-ci signifie littéralement « écriture de la lumière », il calque surtout le mot russe *jivopis'*, « peinture » (littéralement « écriture de la vie »). *Svetopis'* est ainsi bien plus

6 « Ot izdatel'stva » [« De la part de l'éditeur »], *Fotograf*, n° 1, janvier 1926, p. 3 : « *Prosmatrivaia zagranitchnye fotografitcheskie journaly, nevol'no natakivaech'sia na mysl', potchemou ou nikh, t. e. za granitseï, takie prekrasnye dostijeniia v oblasti fotografii vo vsem ee ob'eme? Otvet odin: tam vse k ouslougam fotografa: optika, fotografitcheskaïa khimiia, materialy, i prekrasno izdaïoushiesia v ogromnom kolitchestve journaly, po kotorym vsiakii, interesouioushiesia dostijeniiami v oblasti fotografii, imeet vozmojnost' sledit' za ee razvitiem i sam soverchenstvovat'sia i t. d. Esli eto tak, to potchemou by i nam ne poiti po etomou pouti i ne natchat' izdat' svoï journal?* »

employé dans les pages de la revue que le terme *fotografiia*, pourtant beaucoup plus courant. Comme si cette référence à la peinture n'était pas suffisante, on trouve même parfois l'expression *khoudojestvennaïa svetopis'*, « photographie artistique ». De même, dans les pages de la revue, le photographe est souvent qualifié de *svetopisets*, tandis que l'image photographique est appelée *kartina*, « tableau ». Il s'agit ainsi d'inscrire la photographie dans le système traditionnel des beaux-arts, la peinture étant posée explicitement comme référence et norme. Toutefois, si la photographie est bien définie par les auteurs de *Fotograf* comme un art en raison de sa proximité revendiquée avec la peinture, il ne lui en reste pas moins de progrès à accomplir avant de prétendre égaler cette dernière : « Nous étudions les travaux des peintres et les comparons à des œuvres photographiques. Examinez bien la différence essentielle qu'il y a entre eux⁷. » La revue propose ainsi à ses lecteurs un vaste programme qui doit leur permettre, à force de travail et d'observation, d'assimiler les principes picturaux qui donneront lieu à de véritables photographies artistiques. De nombreux articles établissent à cette fin des parallèles entre peinture et photographie, en termes de composition, de rythme, de lumière, de cadrage. Avec l'injonction d'étudier les maîtres du passé, *Fotograf*s'inscrit dans la lignée des conceptions du commissaire à l'Instruction publique, Anatoli Lounatcharski, garant théorique et institutionnel dont la revue se réclame. Lounatcharski promeut en effet la thèse de « l'héritage », qui consiste non pas à faire table rase de l'art et de la culture du passé (c'est-à-dire bourgeois), mais, au contraire, à en trier et à en assimiler les meilleurs éléments pour pouvoir établir, sur cette base, une nouvelle culture, désormais socialiste. En proposant à ses lecteurs de s'inspirer des maîtres de la peinture, *Fotograf* applique donc ces préceptes à la photographie.

L'aspiration à défendre la photographie comme art se traduit dans l'économie visuelle de la revue. Celle-ci prévoit en effet pour chaque numéro un cahier iconographique, « les suppléments artistiques » [« *khoudojestvennye prilozhenia* »], qui se distingue du reste de la revue par son beau papier et sa qualité d'impression. Il constitue un espace de contemplation visuelle venant interrompre un contenu essentiellement textuel, où les photographies s'imposent au lecteur-spectateur dans toute leur beauté. Reproduites en pleine page, mises en valeur par un cadre blanc, les photographies y sont présentées comme s'il s'agissait de tableaux (fig. 137). La rédaction de *Fotograf* cherche ici à égaler des revues européennes comme *Das Deutsche Lichtbild*, dont elle admire et envie l'aspect matériel : « En feuilletant ce recueil photographique surpassant tous les autres,

7 E. Tchebotaev, « Koe-çhto o khoudojestvennoï svetopise » [« Quelques mots à propos de la photographie artistique »], *Fotograf*, n° 1-2, janvier 1928, p. 6 : « *My izoutchaem raboty khoudojnikov, sravnivaïa ikh s fotografitcheskimi proizvedeniami. Prismotrites', kakaïa soushestvennaïa raznitsa mejdou nimi.* »

137. Moïseï Nappelbaum, *Joseph et la femme de Putiphar*,
1925, publié dans le cahier iconographique de *Fotograf*, n°1, janvier 1926,
non paginé, cliché Bibliothèque nationale de Russie, Moscou

on s'émerveille à chaque page de la sélection des photographies, de leur haut degré de technique, de l'élégance et de la beauté de leurs reproductions⁸. » Dans la lignée de ce qui se faisait déjà dans les revues photographiques pré-révolutionnaires, la rédaction assortit ses portfolios photographiques de commentaires, qui doivent attirer l'attention du lecteur sur les qualités et points remarquables des œuvres présentées, afin de lui permettre de comprendre en quoi il s'agit d'exemples artistiques à suivre : « Le rôle des travaux exemplaires pour les photographes, l'intérêt qu'ils représentent pour eux, l'utilité qu'ils peuvent leur apporter sont bien plus importants, dans bien des cas, que le texte même de la revue⁹. » À cet égard, la revue souhaite publier tout autant des travaux de photographes célèbres que ceux de ses lecteurs ; elle invite donc vivement ces derniers à lui envoyer leurs réalisations. Dans le souci de rendre compte des progrès effectués en la matière, la rédaction s'attache à préciser, dans la légende, l'origine géographique du photographe. Mais force est de constater que la provenance moscovite des clichés occupe une place écrasante parmi les travaux publiés par la revue durant son existence.

En termes de thématique et de style, on observe une large prédilection pour les portraits, les nus, les paysages, les scènes de genre, les scènes d'histoire et, de manière générale, pour l'esthétique pictorialiste, bien représentée dans les pages de *Fotograf* par les travaux de Moïsseï Nappelbaum, Pavel Klepikov, Alexandre Grinberg, ou encore Mikhaïl Sakharov, son rédacteur en chef. Si quelques rares photographies témoignent d'une inscription dans le contexte soviétique, leur traitement reste généralement traditionnel et proche de l'esthétique pictorialiste, comme si les auteurs tentaient de transposer des thèmes soviétiques dans un style datant d'avant la révolution d'Octobre. Jusqu'en 1929, la plupart des travaux publiés dans la revue semblent ainsi se désintéresser des transformations du contexte politique et social. Cette tendance se traduit aussi dans le contenu des articles, qui privilégient nettement les questions techniques et les débats purement esthétiques, et font relativement peu état des questions liées au photo-reportage ainsi qu'à la pratique photographique populaire des amateurs, alors en plein essor. Cet apolitisme sera d'ailleurs fortement reproché à la revue, qu'on accusera d'abriter des survivances bourgeoises, préoccupées uniquement d'Art pour l'Art.

- 8 Pavel Klepikov, « O novykh fotograficheskikh ejegodnikakh » [« Nouvelles publications photographiques annuelles »], *Fotograf*, n° 11-12, novembre 1928, p. 382-383 : « *I vot, perelistyvaia etot iziashneishii iz vsiekh do sikh por izdannyykh gde by to ne bylo fotograficheskikh sbornikov, vy s kajdoï stranitseï porajaetes' i podborom tem snimkov, i vysokoi fotograficheskoi tekhnikoï ikh, i iziashestvom i krasotoï vosproizvedeniia.* »
- 9 « Ot redaktsii » [« De la part de la rédaction »], *Fotograf*, n° 9-10, septembre 1926, p. 4 : « *Znatchenie obraztovykh foto-rabot dlia fotografov i interes, kotory oni dlia nikh predstavliaiout, – v sviazi s toi pol'zoi, kotoroiu oni mogout emou prinesti, – vo mnogikh sloutchaikh ne menea vajny, tchem samy tekst journala.* »

138. Boris Ignatovitch, *Les Roues des moissonneuses*, 1928,
publié dans le cahier iconographique de *Fotograf*, n°6, juin 1929,
non paginé, cliché Bibliothèque nationale de Russie, Moscou

À partir de 1929, menacée par le succès croissant de *Sovetskoe Foto*, sa rivale, *Fotograf* change de formule. La revue déploie désormais un graphisme stylisé, rompant avec l'esthétique prérévolutionnaire qui la caractérisait. Parmi les photographies reproduites, à côté des portraits et des paysages traditionnels, toujours très présents, apparaissent de nouveaux sujets, en lien avec la transformation du pays, aussi bien industrielle qu'agricole, traités dans des styles constructiviste et prolétarien jusque-là étrangers à la revue. Sont ainsi publiées pour la première fois des œuvres d'Arkadi Chaïkhet, d'Alexandre Rodtchenko, de Boris Ignatovitch, ou encore de Dmitri Debabov. La revue reproduit parfois des photographies qui viennent d'être montrées dans *Sovetskoe Foto* : par exemple, le portfolio photographique du n° 6 comprend une photographie d'Ignatovitch qui a servi de couverture au n° 8 de *Sovetskoe Foto* (fig. 138). Tout se passe comme si la revue, pour se maintenir, s'était décidée à intégrer tous les styles possibles à son répertoire. Mais ces tentatives seront insuffisantes, puisque elle s'arrête fin 1929. *Fotograf* n'aura pas tenu face à *Sovetskoe Foto*.

745

SOVETSKOE FOTO

En avril 1926, une autre revue dédiée à la photographie voit le jour en Union soviétique, *Sovetskoe Foto*. Tiré à 10 000 exemplaires, soit six fois plus que *Fotograf* à ses débuts, ce mensuel de 32 pages, qui mesure 26 × 16,5 cm, est dirigé par Mikhaïl Koltsov, figure clé du paysage journalistique soviétique. Il avait notamment lancé en 1923 le magazine illustré *Ogoniok*, l'un des titres phares de la presse soviétique, qui se caractérise par l'importance accordée à la photographie, notamment au photo-reportage. Un lien organique unit ainsi la revue spécialisée *Sovetskoe Foto* à la presse populaire illustrée. La revue existera jusqu'en 1931 – elle est alors rebaptisée *Proletarskoe Foto*, avant de réparaître en 1934 sous son nom d'origine, et ce, jusqu'en 1992.

Sovetskoe Foto entend créer un type totalement neuf de revue photographique, qui s'adresse aux « masses ouvrières et la campagne ». Comme son titre l'indique, elle se donne pour objectif de soutenir une « photographie soviétique », soit une photographie qui contribue à la construction de la Russie soviétique. Elle met d'emblée l'accent sur la nécessité de doter la pratique photographique d'une dimension collective, aux antipodes de la pratique artistique individuelle, telle que la promeut *Fotograf*, qui ne concerne que les « gastronomes de la photographie¹⁰ ». C'est donc pour permettre aux masses de s'impliquer davantage dans la photographie que *Sovetskoe Foto* voit le jour. Elle se distingue

10 Redaktsia, « Za sovetskouiou fotografiou » [« Pour une photographie soviétique »], *Sovetskoe Foto*, n° 1, avril 1926, p. 1 : « gastronomov ot fotografii ».

ainsi par l'attention qu'elle porte au mouvement photographique populaire des amateurs, dont elle se fait le porte-parole ainsi que l'organe de référence. Le photographe amateur issu des masses est en effet le prototype de l'homme nouveau que la société soviétique espère engendrer : un homme d'origine sociale modeste, s'instruisant par la photographie et contribuant à son tour, par sa pratique, à l'expansion de l'instruction générale. C'est l'exact opposé de l'amateur bourgeois, le *chelkatch*, « le cliqueur », celui qui appuie sans réfléchir sur son Kodak dans le seul but de se distraire¹¹.

746

En tant que plate-forme du mouvement photographique amateur ouvrier, *Sovetskoe Foto* se fait le relais de la section des cinéastes et des photographes amateurs de l'ODSK, la Société des amis du cinéma soviétique, fondée en 1925, qui se donne pour mission d'accroître le niveau d'instruction des Soviétiques, notamment à la campagne, par le biais du cinéma et de la photographie. Dans ce cadre, la revue consacre de nombreux articles aux cercles photographiques amateurs des ouvriers, les *fotokroujki*, qui ne cessent de fleurir dans tout le pays. On y explique comment fonder de tels cercles au sein des clubs ouvriers, comment les équiper, les gérer, les animer, etc. De même, on insiste sur le rôle capital des *fotokroujki* dans les journaux muraux des usines et industries, qui sont alors légion : en photographiant des comportements exemplaires, mais aussi et surtout les comportements nuisibles des employés, le photographe amateur peut contribuer à améliorer le fonctionnement de l'usine. On incite ainsi le photographe amateur à capturer, dès qu'il le peut, les employés en situation d'ivresse, d'absentéisme, ou de tout ce qui relèverait du « hooliganisme¹² ».

En plus de s'inscrire à un *fotokroujok*, le photographe amateur peut aussi devenir un *fotokor*, un correspondant photographique amateur pour la presse, qui rend compte de son quotidien à l'usine, à la campagne, etc. Le *fotokor* est l'équivalent photographique du *rabselkor*, le correspondant ouvrier ou paysan volontaire, qui envoie spontanément des articles à des organes de presse locaux. La revue milite ainsi pour que le pays soit entièrement quadrillé par des *fotokory* et pour que leur production photographique soit pleinement intégrée au sein de la presse nationale et locale. C'est pourquoi la revue publie régulièrement des entretiens de *fotokory* ayant réussi à s'implanter dans des réseaux de presse locaux, afin qu'ils fassent part de leur expérience et qu'ils expliquent au lecteur comment suivre leur exemple.

11 D. Ikhok, « Journal i organizatsia rabotchikh-fotografov v Germanii » [« La revue et l'organisation des photographes ouvriers allemands »], *Sovetskoe Foto*, n°8, novembre 1926, p. 220.

12 N. Beliaev, « Fotorabkory protiv houligantsva » [« Les *fotorabkory* contre le hooliganisme »], *Sovetskoe Foto*, n°7, octobre 1926, p. 198.

Outre au mouvement photographique amateur soviétique, la revue accorde aussi une attention toute particulière au développement des mouvements ouvriers des photographes amateurs à l'étranger, notamment en Allemagne. En effet, elle aspire à la fondation d'une Internationale photographique qui unirait les mouvements ouvriers des photographes amateurs du monde entier. *Sovetskoe Foto* rapporte à cet égard régulièrement des informations relatives à l'organe *Der Arbeiter-Fotograf* [*Le Travailleur photographe*], fondé par Willi Münsterberg quasiment en même temps que *Sovetskoe Foto*, en août 1926, et dont le fonctionnement et les objectifs sont fortement similaires¹³.

Mais il ne suffit pas d'informer le lecteur des progrès et des nouvelles du mouvement photographique amateur : encore faut-il lui enseigner les règles de l'art photographique. La revue consacre ainsi de nombreux articles aux techniques de base de la photographie, rédigés dans une langue aussi simple et accessible que possible. De même, elle se donne pour mission d'éduquer le regard de l'amateur, en lui apprenant à « observer tous les détails de notre vie en société, de notre quotidien¹⁴ ». Il s'agit de faire du photographe un observateur de la société et de ses mécanismes, soit un photographe au service de la collectivité, utile à la société (*fotograf-obchestvennik*), un photographe acteur du quotidien (*fotograf-bytovets*). Afin donc d'exercer le regard de son lecteur, la revue organise des concours photographiques. Les participants sont priés de bien préciser leur identité, leur lieu de résidence, le matériel utilisé ainsi que leur statut (professionnel, amateur, membre d'un *fotokroujok*, etc.). La revue reproduit dans ses pages les photographies primées, tout en expliquant pourquoi elles ont été sélectionnées, de manière à faire comprendre au lecteur en quoi consiste une bonne photographie. La revue crée aussi en 1927 une rubrique intitulée « Comment il ne faut pas photographier », qui fournit des exemples de ce qu'il ne faut surtout pas faire, à partir de mauvaises photographies envoyées par des lecteurs participant aux concours¹⁵.

Outre aux amateurs issus des masses, *Sovetskoe Foto* s'adresse aussi aux photo-reporters, dont le nombre et l'importance ne cessent de croître, notamment depuis 1923, date à laquelle la presse illustrée réapparaît en Russie¹⁶. Il est donc absolument nécessaire qu'un organe spécialisé s'en fasse le porte-parole, afin que

13 Voir Joachim Büthe, « *Der Arbeiter-Fotograf* ». *Dokumente und Beiträge zur Arbeitfotografie, 1926-1932* [« *Der Arbeiter-Fotograf* ». *Documents et contributions sur la photographie au travail, 1926-1932*], Köln, Prometh, 1978.

14 Ian Roudzoutak, « *Privetstvia* » [« *Salutations* »], *Sovetskoe Foto*, n°8, 15 mai 1929, p. 254 : « *vnimatel'no vsmatrivat'sia vo vse melotchi nashei obshchestvennoi jizni, byta* ».

15 Redaktsia, « *Kak ne nado snimat' dlia konkursa "Za rabotoi"* » [« *Comment il ne faut pas photographier pour le concours "Au travail"* »], *Sovetskoe Foto*, n°1, janvier 1927, p. 23.

16 Alexandre Dementiev, *Otcherki po istorii rousskoi i sovetskoi journalistiki* [Essais sur l'histoire du journalisme russe et soviétique], Moskva, Naouka, 1966, p. 441-442.

le photo-reporter puisse pleinement comprendre son rôle et s'affirmer. Plusieurs articles l'informent ainsi de points juridiques relatifs, entre autres, aux droits d'auteur. De même, la rédaction de *Sovetskoe Foto* a à cœur de dresser le bilan de l'activité des photo-reporters en Union soviétique, allant même jusqu'à exiger parfois la création d'un musée du photo-reportage¹⁷. Enfin, la revue se consacre également à la place du photo-reportage dans la presse soviétique. C'est ainsi qu'est instaurée la rubrique « Comment photographier pour les journaux et les magazines », qui devient à partir de 1928 « La photographie pour les journaux et les magazines ». Assurée par Viktor Mikouline, photographe et rédacteur en chef adjoint de la revue, qui avait été en charge en 1925 d'une rubrique similaire pour le magazine *Ogoniok*, elle prodigue des conseils au photo-reporter pour qu'il fournisse de bonnes images à la presse. De même, régulièrement, des articles d'Efim Zozoulia – qui avait écrit en 1924-1925 sur les mêmes questions dans la revue *Journalist* – procèdent à une analyse détaillée des photographies publiées dans la presse contemporaine. Enfin, la parole est donnée aux photo-reporters eux-mêmes, dans la rubrique « Les photojournalistes parlent de leur métier », qui fait intervenir des figures célèbres comme Arkadi Chaïkhet, Max Alpert, Siemon Friedland, Roman Karmen, ou encore Dmitri Savelev. Ils y livrent leur vision de la profession et donnent des conseils pratiques et techniques au futur photo-reporter. À partir de 1929, plusieurs articles s'attachent aussi à décrire les conditions de travail des photo-reporters occidentaux, oscillant entre envie face aux équipements techniques avancés de leurs collègues étrangers, et dénigrement face aux orientations « bourgeoises » des journaux pour lesquels ils travaillent. Enfin, en 1929 également, la rédaction élargit l'exercice du concours photographique, jusque-là destiné aux seuls amateurs, aux photo-reporters : entendant améliorer le niveau du photo-reportage soviétique, la rédaction propose d'instaurer une compétition entre photo-reporters célèbres. Celle-ci reprend le mot d'ordre de la « compétition socialiste », lancé alors dans toutes les sphères de la société soviétique, dans le cadre du plan quinquennal¹⁸.

De manière plus générale, la revue s'adresse enfin à toute personne s'intéressant à la photographie. Elle publie ainsi un certain nombre d'articles d'économie, qui détaillent l'état de l'industrie photographique russe – un des enjeux étant, comme dans d'autres domaines industriels, de s'affranchir de la dépendance à l'égard des produits importés. Enfin, la revue se montre attentive, comme *Fotograf*, à transmettre régulièrement à son lecteur des références bibliographiques et des extraits issus de la littérature photographique étrangère.

17 Grigori Boltianski, « Fotografiia v epokhe revolioutsii » [« La photographie à l'époque de la révolution »], *Sovetskoe Foto*, n° 3, juin 1926, p. 72-73.

18 Redaktsia, « Sorevnovanie foto-reporterov » [« La compétition des photo-reporters »], *Sovetskoe Foto*, n° 20, 20 octobre 1929, p. 620.

Ainsi, dans le n° 11 de 1927, la rédaction annonce avec fierté avoir instauré des relations d'échange avec vingt-sept revues photographiques de dix pays différents (Autriche, Angleterre-Irlande [*sic*¹⁹], Argentine, Belgique, Allemagne, Italie, Pologne, États-Unis, France et Tchécoslovaquie), ce qui lui assure, d'une part, une bonne diffusion internationale, de l'autre, un solide panorama des avancées et des progrès mondiaux en photographie²⁰. En la matière, *Sovetskoe Foto* dépasse *Fotograf* de très loin.

En raison du large public qu'elle vise, la revue *Sovetskoe Foto* rencontre un succès immédiat : de 10 000 exemplaires au début de 1926, elle passe très rapidement à 12 000, atteignant les 25 000 en 1929, année où elle change de périodicité pour devenir bimensuelle, afin de répondre aux multiples demandes des lecteurs allant dans ce sens. Dans une de ses couvertures de 1929, *Sovetskoe Foto* célèbre ces tirages records en mettant en scène une paysanne souriante portant fièrement une large brassée d'exemplaires (fig. 139). Grâce à ce succès, *Sovetskoe Foto* peut, à partir de 1928, éditer chaque année un imposant almanach photographique imprimé sur du papier de qualité (320 pages assorties de 24 planches photographiques), dressant le bilan annuel de la photographie soviétique. À plusieurs reprises, la revue publie des courriers élogieux de ses lecteurs (évidemment sélectionnés). Ainsi, en 1927, on peut lire, parmi les résultats d'une enquête de satisfaction menée auprès de son lectorat, le propos suivant : « *Sovetskoe Foto* est une revue d'un type totalement nouveau ; elle est non seulement intéressante pour le photographe mais aussi pour tout homme cultivé²¹. » La revue se diffuse également bien à l'étranger, comme le révèle le fait qu'à partir du n° 8 de 1926, son prix est indiqué sur la couverture en roubles comme en dollars.

Notons toutefois un certain décalage entre les aspirations de *Sovetskoe Foto*, à savoir servir le photo-reporter et l'amateur issu des masses, et son contenu. En effet, alors que la revue proclame vouloir bannir de ses pages les préoccupations purement esthétiques des groupes affiliés à *Fotograf*, auxquels elle reproche d'être déconnectés de la vie et de la construction socialiste, elle ne cesse de publier des travaux photographiques qui contredisent ce programme. On trouve ainsi régulièrement, jusqu'en 1929, des reproductions de portraits, de paysages, de natures mortes, etc., qui auraient davantage leur place dans les pages de *Fotograf* que dans celles de *Sovetskoe Foto*. Il arrive d'ailleurs que les deux revues reproduisent les mêmes travaux. De même, alors que la revue

19 L'auteur considère que l'Angleterre [*sic* pour le Royaume-Uni] et l'Irlande ne sont qu'un seul et même pays, malgré l'indépendance de l'Irlande obtenue en décembre 1921.

20 Redaktsia, « 10 stran – 27 journalov » [« 10 pays – 27 revues »], *Sovetskoe Foto*, n° 11, novembre 1927, p. 356.

21 Redaktsia, « Naedine s tchitatelem » [« En tête à tête avec le lecteur »], *Sovetskoe Foto*, n° 1, janvier 1927, p. 4 : « *Sovetskoe Foto – fotografitcheski journal soverchenno novogo tipa: on interesen ne tol'ko fotografou, no i kajdomou koul'tournoumou tchelovekou.* »

139. Auteur et titre non précisés, couverture de *Sovetskoe Foto*, n° 24,
décembre 1929, cliché Bibliothèque nationale de Russie, Moscou

revendique sa proximité avec les masses, elle ne se prive pas de publier, pendant ses deux premières années d'existence, les travaux formellement complexes des constructivistes. Elle reprend notamment les photographies de Rodtchenko publiées ces années-là dans les revues *Novy Lef* [*Le Nouveau Front de gauche pour l'art*] et *Sovetskoe Kino* [*Cinéma soviétique*], où ce dernier se montre très actif. En revanche, à partir de 1928, le ton se durcit radicalement à l'égard de Rodtchenko, culminant en 1929 avec des reproches très violents relatifs à son « formalisme », à son goût pour les angles de vue inhabituels et les raccourcis spectaculaires, qui sont taxés par la revue de « doïzisme »²² (goût pour la « vue d'oiseau »). Ces attaques témoignent de l'évolution de la revue vers un paradigme exclusivement prolétarien, hostile aux expérimentations formelles et promouvant des œuvres « accessibles à des millions ».

En ce qui concerne la conception théorique de la photographie de la revue, on observe également un décalage par rapport au programme initialement fixé, notamment parce que *Sovetskoe Foto* n'arrive pas à s'affranchir du paradigme des beaux-arts. On peut lire ainsi dans le n° 1 de 1926 les propos suivants, à propos d'un portrait photographique de Vladimir Maïakovski : « Le cliché a l'air d'un dessin exécuté à la mine de plomb, il peut remplacer le dessin d'un artiste²³. » Le poids de ce modèle pictural est tel que certains artistes et intellectuels publiés par la revue se sentent obligés de le dénoncer. Par exemple, au numéro suivant, le constructiviste Ossip Brik appelle à remplacer le « tableau » (*kartina*) par le « photo-cadre » (*foto-kadr*), et cherche à démontrer la supériorité de la photographie sur la peinture : « Aucun peintre, même le plus talentueux, ne peut produire une ressemblance comparable à celle de l'appareil photo²⁴. » Donnant en exemple Rodtchenko, qui a quitté la peinture pour embrasser la photographie, Brik somme ses lecteurs de pratiquer la photographie sans s'appuyer sur des principes picturaux. Le modèle des beaux-arts reste néanmoins très prégnant dans la revue, comme le prouvent les nombreux articles conseillant aux photographes de s'inspirer de la peinture, exactement comme dans *Fotograf*. Ainsi, en 1928, Nikolai Trochine inaugure une rubrique, intitulée « Les voies de la culture photographique », dans laquelle il propose au lecteur de se familiariser avec les chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art (Dürer, Michel-Ange, Rubens, Raphaël, etc.)²⁵.

22 Nikolai Chebouïev, « Vystavotchnye vpetchatlenia » [« Mes impressions aux expositions »], *Sovetskoe Foto*, n° 9, mai 1929, p. 287-289.

23 A. Boukinik, « Posledovatel'ny khod rabot pri pigmentirovanii » [« La marche correcte à suivre durant la pigmentation »], *Sovetskoe Foto*, n° 1, avril 1926, p. 21 : « *Otpetchatok imeet vid risounka, ispolnennogo svintsovym karandachom, i mojet zamenit' risounok khoudojnika.* »

24 Ossip Brik, « Foto-kadr protiv kartiny » [« Le photo-cadre contre le tableau »], *Sovetskoe Foto*, n° 2, mai 1926, p. 40-42 : « *Ni odin samy talantlivy jivopisets ne mojet dat' takogo skhodstva, kak foto-apparat.* »

25 Nikolai Trochine, « Pouti fotografitcheskoï koul'toury » [« Les voies de la culture photographique »], *Sovetskoe Foto*, n° 1, janvier 1928, p. 10-13 ; *Sovetskoe Foto*, n° 2, février 1928, p. 50-56.

Ce paradigme pictural est parfois concurrencé dans les pages de la revue par le modèle du cinéma. Bien qu'historiquement la photographie soit apparue avant le cinéma, on insiste régulièrement sur les dettes de la photographie à l'égard du cinéma. Par exemple, le photographe Pavel Grokhovski décide d'intituler la série d'articles qu'il consacre à la photographie « Le cadre dynamique », en rappelant que le « cadre » est une notion venue du cinéma – « photogramme » se dit en effet *kadr* en russe. Il place ainsi sur un même plan le photogramme en tant que « découpe dans une pellicule de plusieurs mètres » et le « photo-cadre » en tant qu'« instant découpé dans la vie »²⁶. L'influence du cinéma est par ailleurs clairement perceptible dans l'injonction qui est régulièrement faite aux photographes de recourir à un cadrage serré, garant d'expressivité et de lisibilité. Le tribut au cinéma est alors explicitement souligné : « En termes cinématographiques, on peut parler de "gros plan"²⁷. »

752

La réflexion de la revue sur la photographie passe aussi par ses expérimentations sur la mise en page. Dans ses couvertures aux sujets très variés, toujours illustrées par une photographie en grand format, la figure du photographe en action revient de manière récurrente. Il s'agit non seulement d'affirmer l'identité de la revue en tant que revue de photographie, mais aussi et surtout d'inciter le lecteur à se saisir à son tour d'un appareil photographique. Par ailleurs, la rédaction se montre très soucieuse d'améliorer son aspect visuel et matériel. À cette fin, elle soumet périodiquement des questionnaires au lecteur, comme cette enquête :

Êtes vous satisfaits de la répartition des images dans la revue ? Que faut-il changer ? Faut-il accroître ou diminuer la quantité d'illustrations par rapport au texte ? [...] Nommez, par ordre croissant, vos trois photographies préférées parues en 1928. Dites quelle est la meilleure couverture de 1928. Donnez votre avis sur l'apparence du journal (format, papier, lisibilité de la police)²⁸.

De même, elle informe ses lecteurs de ses progrès en termes d'impression. Par exemple, au dernier numéro de 1927, la rédaction annonce que la qualité

26 Pavel Grokhovski, « Dinamitcheski kadr » [« Le cadre dynamique »], *Sovetskoe Foto*, n° 1, janvier 1927, p. 6-8 : « *vyrezka odnogo snimotchka iz mnogometrovoi lenty* » ; « *foto-kadr – eto mgnovenie, vyrezannoe iz jizni* ».

27 Anton Telechov, « Fotooblojka journala » [« La couverture photographique d'un magazine »], *Sovetskoe Foto*, n° 8, août 1927, p. 228 : « *Primeniaia termíny kino, eto mojno nazvat' "pervym planom"* ».

28 « Thto doumaet tchitatel *Sovetskogo Foto* o svoem journal'e ? » [« Quel est l'avis du lecteur sur *Sovetskoe Foto* ? »], *Sovetskoe Foto*, n° 12, décembre 1928, p. 573 : « *Oudovletvoriat li vas raspolozhenie materiala v journal'e, tchto sledouet izmenit', sledouet li ouvelitchit' ili oumen'chit' količestvo illiustratsii za schet teksta? [...] Nazovite tri loutchikh illiustratsii za 1928 god (v poriadke postepennosti). Nazovite loutchouiou oblojkou. Vashe mnenie o vnechnosti journala (format, boumaga, ne noujen li bolee kroupny chrift).* »

des illustrations sera nettement supérieure en 1928, grâce à une « attention particulière portée aux aspects techniques de l'impression²⁹ ». Et en 1928, elle effectue le pronostic suivant pour l'année à venir :

Notre éditeur [...] a souscrit un accord avec l'imprimerie Iskra Revolioutsia, qui a installé de nouvelles machines étrangères, spécialement pour *Sovetskoe Foto*. [...] À partir de mars, on peut s'attendre à ce qu'en matière d'impression des images, *Sovetskoe Foto* prenne la première place en URSS parmi les revues photographiques du monde entier³⁰.

Entre 1926 et 1929, la revue s'adonne aussi à différents exercices de mise en page. Par exemple, au n° 9 de 1928, la rédaction se livre à une expérience qu'elle estime inédite dans l'histoire du journalisme : partant du principe qu'une photographie doit être capable de parler par elle-même, elle décide de publier les photographies de son cahier iconographique telles quelles, sans légendes. Ce dispositif fait ainsi ressortir les échos formels et les effets de montage entre les images (fig. 140). Il s'agit par ailleurs d'insister aussi sur la dimension collective du travail journalistique³¹. De fait, dans ce numéro, l'absence de légendes abolit toute hiérarchie entre amateur et professionnel. Ces expérimentations se poursuivent deux numéros plus tard avec l'introduction d'une nouvelle rubrique, les « Énigmes photographiques », dans laquelle le lecteur doit mobiliser son sens de l'observation pour pouvoir répondre à des questions relatives à des photographies reproduites³². La rédaction cherche par là à valoriser le pouvoir éducatif et pédagogique de la photographie. Enfin, en 1929, dans les n°s 22 et 23, apparaissent pour la première fois des séries de photographies réalisées sur un même thème, à savoir des mains, dont le photographe, Arkadi Chaïkhet, s'applique à souligner la fonction de marqueur social. La rédaction espère ainsi contribuer au développement du genre de la série photographique en Union soviétique : « Le panorama photographique, l'essai photographique sont encore peu répandus chez nous. Il est indispensable

29 Redaktsia, « Programma journala » [« Le programme de notre revue »], *Sovetskoe Foto*, n° 12, décembre 1927, p. 393 : « *osoboe vnimanie boudet obrasheno na tekhnicheskouiou storonou izdania* ».

30 Redaktsia, « Thto nado znat nachim tchitateliam i podpistchikam » [« Ce que les lecteurs et abonnés doivent savoir »], *Sovetskoe Foto*, n° 12, décembre 1928, p. 574 : « *Nash izdatel' [...] voshel v soglashenie s tipografiei Iskra Revolioutsia, kotoria oustanovila novye zagranitchnye mashiny spetsialno dlia Sovetskoe Foto. [...] S marta mojno ojidat', chto po tekhnike vosproizvedenia illiustratsii Sovetskoe Foto zaïmet pervoe mesto v SSSR sredi fotograficheskikh journalov mira.* »

31 Endé, « K nashim illiustratsiam » [« Au sujet de nos illustrations »], *Sovetskoe Foto*, n° 9, septembre 1928, p. 425-426.

32 Redaktsia, « Zagadotchny snimok » [« L'énigme photographique »], *Sovetskoe Foto*, n° 11, novembre 1928, p. 520-521.

140. Auteurs et titres non précisés, photographies publiées dans le cahier iconographique sans légende de *Sovetskoe Foto*, n° 9, septembre 1928, p. 393, cliché Bibliothèque nationale de Russie, Moscou

de leur fournir une impulsion car ils représentent un passage direct vers la forme plus élevée qu'est le photo-cinéma³³. »

Le genre de la série photographique connaîtra effectivement une grande fortune par la suite, dans le cadre de la propagande en faveur du plan quinquennal et de l'évolution vers le paradigme réaliste socialiste.

Ce panorama des revues soviétiques sur la photographie pendant les années vingt pourrait être utilement complété par une étude de détail consacrée à la manière dont d'autres revues artistiques de l'époque s'emparent du champ de la photographie, comme *Sovetskoe Kino* et *Novy Lef*. En effet, ces revues interagissent aussi bien avec l'apparence matérielle qu'avec le contenu théorique des organes de presse spécialisés sur la photographie étudiés ci-dessus, offrant aux acteurs de ces derniers des espaces d'expression complémentaires. La figure de Rodtchenko en offre peut-être la meilleure illustration, dans la mesure où celui-ci s'appuie sur tout un ensemble de revues pour diffuser ses travaux photographiques dans l'espace public et affirmer ses conceptions relatives à la photographie. Remettre ses photographies dans ce contexte de production et de circulation – soit cesser de les considérer comme des objets esthétiques autonomes – permet ainsi de mettre en évidence la complexité du réseau de revues au sein duquel elles s'inscrivent et se déploient.

BIBLIOGRAPHIE

- LODDER Christina, « Promoting Constructivism. *Kino-Fot* and Rodchenko's Move into Photography », *History of Photography*, vol. XXIV, n° 4, 2000, p. 292-299.
- MARGOLIN VICTOR, *The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 102-104.
- MELOT-HENRY Annette, *La Photographie soviétique de 1917 à 1945*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2012, p. 51-61 et 295-300. [thèse de doctorat remaniée]
- STIGNEEV Valeri, *Vek Fotografii, 1894-1994. Otcherki istorii otetchestvennoi fotografii [Un siècle de photographie, 1894-1994. Essais sur l'histoire de notre photographie nationale]*, Moskva, LKI, 2007, p. 85-88 et 285-291.
- TUPITSYN Margaret, *The Soviet Photograph, 1924-1937*, New Haven/London, Yale University Press, 1996.

33 Redaktsia, « Nashi mezzo-tinto. Obzor illiustratsii » [« Nos mezzotintes. Aperçu des illustrations »], *Sovetskoe Foto*, n° 22, novembre 1929, p. 691 : « Foto-obzory, foto-otcherki ou nas malo razvity. Neobkhodimo dat' tolchok k ikh razvitiu, tak kak oni iavliaioutsia neposredstvennoi perekhodnoi stoupeniou k vyshej forme primeneniia fotografii-kino. » Le terme *mezzo-tinto* renvoie probablement à un procédé d'héliogravure.

WOLF Erika, « Selected New Acquisitions. The Context of Early Soviet Photojournalism, 1923-1932 », *Zimmerli Journal*, n° 2, 2004, p. 106-117.

—, « The Soviet Union: from Worker to Proletarian Photography », dans *The Worker Photography Movement (1926-1939)*, cat. expo., dir. Jorge Ribalta, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011, p. 32-50.

ZAKOVYRINA Natalia, « Sozdanie i evolioutsia journala *Sovetskoe Foto* (1926-1931) » [« La création et l'évolution de la revue *Sovetskoe Foto* (1926-1931) »], *Izvestia Oural'skogo Gosoudarstvennogo Ouniversiteta. Problemy obrazovania, naouki i koul'toury* [Les Nouvelles de l'université d'État d'Oural. Problèmes d'éducation, de science et de culture], vol. XXIII, n° 56, 2008, p. 193-204.

REVUES DE CINÉMA EN FRANCE
DES ORIGINES AUX ANNÉES TRENTE :
CULTURE CINÉMATOGRAPHIQUE ET CULTURE DE MASSE

Christophe Gauthier

PETITE HISTOIRE DE LA PRESSE CINÉMATOGRAPHIQUE

En 1903, le titre de la première revue consacrée au cinématographe, *Le Fascinateur*, indiquait clairement quelles angoisses les « images mouvantes » avaient suscité chez les moralistes de la bonne presse catholique, champions intransigeants de la vertu, qui en furent les instigateurs. Il n'empêche, *Le Fascinateur*, puis *Phono-ciné* (en avril 1905, devenu *Phono-ciné-gazette* en octobre de la même année), *Ciné-journal* (en 1908), *Le Courrier cinématographique* (en 1911), *L'Écho du cinéma* devenu *Le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis* (en 1912) firent naître une presse d'un nouveau type qui, non contente de se vouer aux images animées, n'eut de cesse de s'attirer la bienveillance d'une profession en plein essor : tourneurs, producteurs, distributeurs, exploitants en constituaient la cible de prédilection. Composées d'annonces, de portraits d'artistes, de réflexions diverses sur l'évolution de l'économie et bientôt de l'art cinématographiques, ces revues dont le nombre ne fit que s'accroître dans les années dix se heurtèrent à un relatif encombrement du marché. Incapables de renouveler leur lectorat, soumises à la concurrence de la grande presse qui en 1913-1914 ouvrit ses colonnes à de régulières chroniques cinématographiques, elles furent pour la plupart balayées par la guerre¹.

C'est alors que survint *Le Film* qui prit le parti de ne pas s'adresser seulement à la corporation cinématographique, mais aussi au public. Repris par Henri Diamant-Berger en février 1916 après une éphémère parution au printemps 1914, ce titre entreprend de se consacrer à un exercice encore

1 Voir à ce propos Emmanuelle Toulet, « Aux sources de l'histoire du cinéma... Naissance d'une presse sous influences », dans *Restaurations et tirages de la Cinémathèque française*, dir. Bernard Eisenschitz, Paris, La Cinémathèque française, 1989, t. IV, p. 14-25 ; Christian Bosséno, « Le cinéma et la presse. Naissance de la presse corporative (1905-1930) », *La Revue du cinéma. Image et son*, n° 341, juillet 1979, p. 105-114.

neuf qui témoigne d'une ferme volonté de légitimation du cinéma comme art : la critique cinématographique. S'y côtoient Colette, Abel Gance, Jacques Feyder et Jacques de Baroncelli, Léon Moussinac et Louis Aragon, et surtout Louis Delluc qui accède à la rédaction en chef en juillet 1917. La revue, d'aspect luxueux, imprimée sur papier couché, agrémentée d'illustrations en couleur et de photographies, est résolument destinée à un lectorat parisien et bourgeois que l'on se charge de convaincre des qualités artistiques du cinématographe à une époque où l'expression « septième art » n'a cours que dans quelques étroits cénacles.

758

Louis Delluc quitte *Le Film* à l'automne 1918 ; il nourrit l'espoir de créer une revue qui tout en étant financée par les annonces cinématographiques, pût préserver son indépendance grâce à un lectorat élargi. Il souhaite s'inspirer de *Vogue*, « qui est devenue en fait la chronique théâtrale, artistique et mondaine de Londres, en même temps que de New-York et de Paris² ». En tablant (avec présomption) sur un tirage de 10 000 exemplaires, Delluc croit pouvoir fixer le prix de vente au numéro à 2,50 francs, pour une centaine de pages dont les deux tiers seraient dévolus à la publicité. La photographie doit y occuper une place de tout premier plan. Malgré toutes leurs qualités (publication régulière des programmes des salles parisiennes, organisation de concours de scénarios et d'affiches, invitations à des séances de « ciné-club », conférences accompagnées de projections sur l'art cinématographique), ni *Le Journal du ciné-club* en janvier 1920, ni *Cinéa* en mars 1921, les deux titres fondés par Delluc, ne sont à la hauteur de telles ambitions.

Les années 1917 à 1921 n'en furent pas moins décisives : plus d'une dizaine de titres spécialisés naquirent alors. Le *Tout-Cinéma. Annuaire général illustré du monde cinématographique*, dont la première édition datée de 1922 paraît fin 1921, recense 23 « journaux et revues cinématographiques ». Ils se répartissent en deux grandes catégories, les organes corporatifs (*La Cinématographie française* créée en 1918 et dirigée par Paul de La Borie, *Hebdo-Film* en 1916, avec André de Reusse, *Le Cinéopse* en 1919, avec G.-M. Coissac, ou encore *Le Courrier cinématographique* fondé par Charles Le Fraper en 1917) et les périodiques destinés au public (outre *Cinéa* et *Le Film* déjà cités, mentionnons *Cinémagazine* de Jean Pascal et Adrien Maître à partir de 1921, et *Ciné pour tous*, créé par Pierre Henry en 1919). Quant à la *Gazette des sept arts* de Ricciotto Canudo,

2 Louis Delluc, « Projet d'une revue bimensuelle de cinématographe », 16 ff. dact., s.d. [ca 1919], Bibliothèque du film de la Cinémathèque française [BIFI], fonds Louis Delluc, LD 071. Delluc fait ici allusion à l'édition américaine de *Vogue*, magazine initialement consacré à la mode, ménageant une place importante à la photographie, et dont les centres d'intérêt se diversifièrent par la suite. Pour mémoire, l'édition parisienne de *Vogue* ne fut lancée, sous la responsabilité éditoriale de Lucien Vogel, que dans le courant de l'année 1920, soit quelques semaines après *Le Journal du ciné-club* de Louis Delluc.

dont la contribution au débat sur le statut artistique du cinéma est essentielle, sa première livraison date du 15 décembre 1922. Le nombre des revues spécialisées, globalement stable jusqu'au milieu de la décennie, ne cesse de croître par la suite pour atteindre 35 à Paris et 14 en province à la fin de l'année 1927 d'après le *Tout-Cinéma* (édition 1928) tandis que *L'Annuaire général de la cinématographie et des industries qui s'y rattachent* signale 41 revues parisiennes et 13 en province dans son édition de 1930-1931. À la fin des années trente, l'édition 1938-1939 du *Tout-Cinéma* annonce 52 titres installés à Paris ou disposant d'un bureau parisien, 27 en province. L'inflation n'est qu'apparente tant l'ensemble comprend des titres parfois fraîchement disparus (*Mon ciné*, dont le dernier numéro paraît en février 1937), d'autres ne rendant compte du cinéma que sporadiquement (*Bulletin de la Société française de photographie* par exemple). D'autre part, ces chiffres ne prennent pas en considération les quotidiens, hebdomadaires ou mensuels dotés d'une rubrique cinématographique que le *Tout-Cinéma* évalue à 25 en 1922³. Après les signes avant-coureurs des années 1900-1910, la dernière décennie du muet correspond bien à l'essor d'un discours journalistique où s'affrontent contraintes industrielles et nécessité critique; les années trente sont celles de la transformation des revues spécialisées en de véritables magazines de cinéma dont la formule perdurera jusqu'au basculement d'une grande partie de cette presse sur Internet.

Dans les années vingt, la survie des plus cinéphiles⁴ des revues s'avère toutefois difficile. Entreprises fragiles, soucieuses de fidéliser leurs lecteurs en créant des associations amicales ou de soutien du film français visant à leur attribuer quelques avantages (conférences gratuites, visites de studios, projections « privées », etc.), les journaux spécialisés ont connu des fortunes diverses, allant de la disparition pure et simple (*Le Journal du ciné-club*, *Gazette des sept arts*) à la fusion avec un autre organe de presse (*Cinéa* et *Ciné pour tous* en 1923 par exemple). De fait, les seules revues cinématographiques à connaître une relative stabilité financière sont les titres corporatifs, explicitement destinés à la profession cinématographique. Bruno Quattrone estime leur tirage à 2 000 exemplaires⁵ (à titre de comparaison, le tirage du *Film* variait entre 1 000 et 1 500 exemplaires).

Très vite, de nouveaux périodiques attirent massivement un public habitué des salles et proche de ce que l'on appellera plus tard « le cinéma du

3 L'édition 1938-1939 du *Tout-Cinéma* note explicitement : « tous les journaux et revues publiant aujourd'hui une chronique cinématographique, il nous est impossible de les indiquer ici ».

4 La première occurrence de l'adjectif *cinéophile* date de 1912, mais il ne se généralise qu'à partir de 1922.

5 Bruno Quattrone, « Regards sur *Cinéa-Ciné pour tous* », 1895. *Revue de l'AFRHC*, n° 15, décembre 1993, p. 31-55.

samedi soir ». Reprenant à leur compte la tradition du feuilleton populaire publié au rez-de-chaussée des grands quotidiens du XIX^e siècle, *Le Film complet* (en novembre 1922) ou plus tard *La Petite Illustration cinématographique*, issue de la revue *L'Illustration*, se spécialisent dans la production de « ciné-romans » dont la parution était liée à la sortie du film. D'abord bi-hebdomadaire, *Le Film complet* devient tri-hebdomadaire en 1927, preuve d'une immense popularité qui survit à la guerre puisque le titre paraît jusqu'en 1958. En 1922 également, le groupe de presse Offenstadt, qui en est le propriétaire, lance *Mon ciné* où (comme dans *Cinémagazine*) les « films racontés » occupent une place non négligeable. Autre exemple, *Ciné-Miroir* est lancé le 1^{er} mai 1922 par Jean Dupuy, directeur du *Petit Parisien*, quotidien du consortium de Jean Sapène dont la puissance s'étend du *Matin* à la Société des cinéromans. L'hebdomadaire s'adresse ouvertement à un public familial et les pages en sont rythmées d'interviews, de portraits de vedettes et des inévitables films racontés. Leur seul coût n'explique pas le succès de ces titres (*Ciné-Miroir* vaut 60 centimes en 1926, *Le Film complet* 30 centimes en 1927), et comme l'écrit Alain Carou, ils témoignent par ailleurs « d'une mise en page moderne et inventive, qui valorise à l'extrême l'illustration photographique et, dans l'image, les corps en action⁶ ».

À la fin de la décennie, alors que s'annonce un bouleversement technique sans précédent, la presse spécialisée évolue sensiblement. Deux titres domineront les années trente, sans solution de continuité jusqu'à la guerre; ils marquent incontestablement l'entrée de la presse cinématographique dans l'ère de la consommation de masse. *Pour vous*, fondé par Léon Bailby, le puissant patron de *L'Intransigeant*, et dirigé par Alexandre Arnoux, apporte du nouveau. À l'origine, il est un simple supplément du quotidien, sous-titré d'ailleurs *Pour vous – l'Intran. L'hebdomadaire du cinéma*. Son grand format, le soin particulier accordé aux reproductions photographiques comme à la maquette en font un véritable magazine, qui s'inscrit dans une politique de diversification du groupe de Léon Bailby, deux ans après le lancement de l'hebdomadaire *Match* consacré à la vie sportive, et dont les couvertures préfiguraient celles de *Pour vous*. La création du titre est d'ailleurs contemporaine du célèbre magazine *Vu*, sous l'égide de Lucien Vogel, et *Pour vous* joue de la même manière sur de fréquentes doubles pages, illustrées de photographies de plateau, disposées de sorte que le lecteur les embrasse globalement du regard, le texte venant alors s'immiscer, sur des colonnes de largeur variable, dans les espaces étroits laissés vacants par les clichés. Si l'attention portée aux stars reste un invariant, l'apparition de nouvelles rubriques, l'importance des enquêtes, la place accordée

6 Alain Carou, « Ciné-roman », 1895. *Revue de l'AFRHC*, n° 33, « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », dir. François Albéra et Jean A. Gili, 2001, p. 113.

aux interviews mais aussi à l'histoire du cinéma qui préoccupe beaucoup le public cinéphile après la disparition du muet, tout concourt à faire de *Pour vous* le grand magazine de cinéma des années trente, qui disparaît au moment de la Débâcle. Au fond, *Pour vous* ne fut véritablement concurrencée, sur un registre plus populaire, que par *Cinémonde*, dont le succès ne se démentira pas jusqu'aux années soixante. Lancé un mois plus tôt, en octobre 1928, *Cinémonde* se distingue toutefois par son prix plus modique (1 franc contre 1,50 franc)⁷. Les deux revues s'efforcent d'innover et de fidéliser leur lectorat, en utilisant des recettes parfois anciennes (concours destinés aux lecteurs), mais elles entrent aussi de plain-pied dans une modernité cinématographique qui oscille entre questionnements critiques et approches propres à la culture de masse. Ainsi, la rédaction de *Pour vous* s'interroge par exemple longuement sur le statut de l'auteur⁸, ainsi celle de *Cinémonde* crée une cote des films, des plus médiocres aux excellents, permettant de la sorte au lecteur d'embrasser en un seul regard la qualité de la production des dernières semaines⁹. Pour que la lecture en soit encore plus aisée, un petit Donald – ancêtre de la figurine Ulysse de *Télérama* – exprime à partir de mars 1937 son sentiment sur le film.

SUJÉTION ET INDÉPENDANCE : LES RELATIONS CONFLICTUELLES ENTRE LE CINÉMA ET LA PRESSE

Si la critique cinématographique a bien conquis son droit de cité dans les magazines des années trente, elle était en revanche largement absente des publications de la décennie précédente et en particulier de celles où l'on se contentait de célébrer la production française de l'époque, tant est grande la proximité entre ces organes de presse et une partie de l'industrie cinématographique. Il en est de même pour la presse corporative dont les enjeux économiques sont travestis en déclarations patriotiques avec un unique mot d'ordre : le cinéma français doit retrouver son lustre ancien. Après 1918 en effet, le cinéma français a définitivement perdu sa prééminence sur la production mondiale, au profit des films américains dont le surgissement sur les écrans de l'hexagone fut une révélation pour nombre de jeunes cinéphiles. Colette la première, puis Blaise Cendrars ou Louis Delluc entrèrent en cinéma grâce à la découverte des Chaplin, des Griffith et surtout de *Forfaiture* de Cecil B. DeMille.

7 Mais à l'entrée en guerre, *Pour vous* ne coûte qu'1,75 franc contre 2 francs pour *Cinémonde*.

8 « Une enquête de *Pour vous*. Qui est l'auteur du film ? », enquête d'Yvonne Serruys, menée dans les n^{os} 354 à 359 (du 29 août au 3 octobre 1935) dans *Pour vous*.

9 L'objectif avoué de la création de cette cote est : « stigmatiser publiquement les plus mauvais [films], c'est accroître notre autorité pour encourager les bons ». Elle apparaît dans le n^o 433 (4 février 1937) de la revue.

Pourtant la suprématie absolue du cinéma américain fut progressivement battue en brèche par la production allemande. Le tournant se situe très exactement entre 1926 et 1927, la part des films allemands sur le marché français passant de 5,7 % à 15,7 %, derrière les films américains¹⁰, certes, mais distançant pour la première fois le cinéma français. Quant à la production nationale à proprement parler, elle oscille globalement entre 80 et 90 films par an entre 1924 et 1928, avec une exception pour l'année 1927 où elle n'excède pas les 59 titres. Certes, la production reprend dans les années trente pour atteindre un plafond de 158 films en 1933, avant de se stabiliser à une moyenne de 115 à 120 longs métrages jusqu'en 1938¹¹. Les organes corporatifs ne s'en font pas moins l'écho de la prétendue faiblesse du cinéma français, sous forme d'une longue déploration où l'on fustige la crise endémique des structures de production et de distribution du pays, caractérisées par une grande dispersion.

762

Face à cette situation, il est d'usage d'insister sur l'inventivité dont firent preuve les cinéastes français (Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance, Marcel L'Herbier, René Clair et d'autres encore) dans l'ultime décennie du cinéma muet qui fut aussi celle des avant-gardes. À quelques exceptions près toutefois (*Napoléon* d'Abel Gance en 1927 ou *Un chapeau de paille d'Italie* de René Clair en 1928), leurs films ne rencontrèrent qu'un écho limité. Pour autant qu'on puisse en juger en l'absence de statistiques de fréquentation, les grands succès de la décennie se situent dans un registre spectaculaire et, tout en s'en inspirant parfois, n'empruntent que d'assez loin à la syntaxe de l'avant-garde. Il s'agit pour la plupart, soit de films à épisodes (*Les Deux Gamines*, Louis Feuillade, 1921 ; *Les Trois Mousquetaires*, Henri Diamant-Berger, 1921 également ; *Les Misérables*, Henri Fescourt, 1925 ; *Le Juif errant*, Luitz-Morat, 1926), soit de « films de prestige » – drames historiques ou récits puisés au fonds de la littérature du siècle précédent – (*Le Miracle des loups*, Raymond Bernard, 1924 ; *Salammbô*, Pierre Marodon, 1925 ; *Verdun, visions d'histoire*, Léon Poirier, 1928).

La presse corporative défendait avec d'autant plus de vigueur ces fresques nationales produites ou distribuées par les plus grandes maisons du moment (en particulier la Société des cinéromans dirigée par Jean Sapène assisté de Louis Nalpas) qu'elle dépendait étroitement des ressources publicitaires destinées à leur lancement. Dans ces conditions, on comprend que l'exercice de la critique, promu par Diamant-Berger comme par Delluc, s'avérât bien difficile. Au début de la décennie, *Le Film*, malgré un apport initial de Diamant-Berger, était essentiellement financé par la publicité qui occupait jusqu'à 80 %

10 Ces chiffres sont empruntés à Dimitri Vezyroglou, « Distribution », dans 1895. *Revue de l'AFRHC*, n° 33, « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », *op. cit.*, p. 147-153.

11 Chiffres issus de Pierre Billard, *L'Âge classique du cinéma français*, Paris, Flammarion, 1995.

de sa surface rédactionnelle. Cette constante de la presse cinématographique des années vingt se retrouve aussi bien dans les périodiques se faisant l'écho direct des préoccupations des professionnels (*Hebdo-Film* par exemple), dans ceux édités par le consortium du *Matin* (*Ciné-Miroir*), que dans des titres où le permanent souci d'éduquer le public s'alliait au désir de forger les fondements de la grammaire et de la syntaxe du cinéma (*Cinéa-Ciné pour tous* et *Cinémagazine*).

Ce n'est donc pas sans un certain courage que les journalistes de ces dernières revues usaient d'une certaine liberté de ton : ils déploraient la médiocrité de la production française et appelaient les spectateurs à contrecarrer l'inintelligence de certains films en boycottant les salles dont la programmation laissait à désirer. Rare et précieuse autonomie qui se heurtait parfois brutalement à une presse aux ordres. Les réponses envoyées à Léon Moussinac pour une enquête sur la critique lancée dans *L'Humanité* en octobre 1926 témoignent du marasme déontologique dans lequel était plongée la presse cinématographique ; pour René Bizet, « les dix voix qui essayent de se faire entendre sont étouffées par les cent voix dorées des agents de publicité qui se camouflent en critiques¹² ». Moussinac lui-même dut à son indépendance d'être condamné en mars 1928 par le tribunal civil de la Seine à 500 francs de dommages et intérêts pour une critique défavorable de *Jim le Harponneur*, film américain distribué par la Société des cinéromans¹³. Celle-ci est déboutée en appel deux ans plus tard, mais entre-temps une nouvelle génération de critiques, formée à *Cinémagazine*, a rejoint *Photo-Ciné*, *Cinégraphie* et *On tourne*, les trois revues fondées et dirigées par Jean Dréville.

Hubert Revol, Cécil Jorgefélice et Michel Gorel tirent à boulets rouges sur les porte-parole de l'industrie cinématographique, Charles Le Fraper (*Le Courrier cinématographique*), André de Reusse (*Hebdo-Film*), Jean Chataigner (*La Critique cinématographique*). Pour Jorgefélice, le jugement sur la presse cinématographique est sans appel : « dans toutes les branches de l'activité journalistique, le niveau intellectuel et surtout moral est lamentable. Dans la presse sportive, et encore plus si possible dans la presse cinématographique, il est aboli¹⁴ ». À quelques exceptions près toutefois, parmi lesquelles Lucien Wahl, Émile Vuillermoz, Léon Moussinac, Georges Charensol, René Jeanne, Jean Tedesco ou Jean Dréville, qui se regroupent au sein de l'Association amicale de

12 René Bizet, réponse à une enquête sur la critique cinématographique faite par L. Moussinac, 2 ff. dact., s.d., BnF, Arts du spectacle, fonds Léon-Moussinac, 4^o-COL-10/24.

13 Sur ce procès, voir Christophe Gauthier, Tanguy Perron, Dimitri Vezyroglou, « Histoire et cinéma : 1928, année politique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n^o 48, 2001, p. 190-208.

14 Cécil Jorgefélice, « Réquisitoire contre la presse », *On tourne*, n^o 4, 1^{er} juin 1928.

la critique cinématographique, au plus fort du procès opposant Moussinac à la Société des cinéromans.

Pour survivre et garantir leur indépendance, les revues du début des années vingt avaient eu l'idée de fédérer leurs lecteurs dans des associations ou clubs (les Amis du cinéma à *Cinémagazine*, les Amis du film français à *Mon film*). À l'automne 1924, Jean Tedesco adopte une solution originale; il loue le théâtre du Vieux-Colombier, le transforme en cinéma et y ouvre la première salle spécialisée de Paris dont sa revue, *Cinéa-Ciné pour tous*, lui permet d'assurer la promotion. Ce tout premier pôle de cinéma indépendant propose à son public des « classiques de l'écran » et des films d'avant-garde, parfois co-produits par Tedesco lui-même. Par la suite, les ciné-clubs s'abriteront volontiers dans les salles spécialisées de la capitale. Ainsi, le Film-club de Pierre Ramelot, ouvert en mars 1928, a son siège au Studio 28. En décembre, *Du cinéma*, la revue de Jean George Auriol, en devient l'allié, sinon le partenaire, et se fait l'écho de deux de ses séances. La tentation est grande de reconstituer un pôle cinématographique comparable à celui de Tedesco, mais l'expérience est sans lendemain. Reste que c'est bien grâce aux revues de cinéma (et bien souvent en leur sein), aux clubs qu'elles ont suscités et aux salles qu'elles ont soutenues, que la cinéphilie a pu croître et embellir.

764

La période de transition du muet au parlant voit néanmoins s'éteindre progressivement les plus cinéphiles des revues. Après la disparition des éphémères *Photo-Ciné*, *Cinégraphie* et *On tourne*, *Cinéa-Ciné pour tous* et *Cinémagazine* subissent quelques transformations nécessaires, dont un passage à une périodicité mensuelle en 1930, qui ne les sauveront pas de la faillite, respectivement en 1932 et 1935. Après avoir été lancée sous les auspices de l'éditeur proche des surréalistes, José Corti, la flamboyante *Revue du cinéma* (initialement et plus savamment intitulée *Du cinéma*) rejoint la maison Gallimard pour sa troisième livraison. Elle est dirigée par Robert Aron et Jean George Auriol. Tirée à 2 000 exemplaires, la revue s'inscrit dans la tradition cinéophile des années vingt, réactivée par une nouvelle génération née après l'invention du cinéma et incarnée, outre Auriol, par Janine Bouissounousse, André Delons, Louis Chavance, Jean-Paul Dreyfus, etc. Les correspondants étrangers sont d'une grande qualité, Harry Potamkin pour les États-Unis et surtout Siegfried Kracauer pour l'Allemagne, dont les seuls textes publiés en français pendant l'entre-deux-guerres paraissent dans *La Revue du cinéma*. Gaston Gallimard, qui se montrait alors soucieux de la diversification de ses activités, avec des revues variées (*Marianne*, *Voilà*, *Détective*), décide cependant d'en suspendre la publication après le n° 29 à la fin de l'année 1931. Il est probable que la faible diffusion du titre en soit la cause, mais ce coup d'arrêt correspond aussi à une reconfiguration de la cinéphilie au moment où semble

l'emporter une technique nouvelle (le sonore) qui voit s'effondrer les illusions de critiques et d'intellectuels ayant lutté pour la pleine légitimité culturelle de l'art muet. C'est Émile Vuillermoz qui l'exprime le mieux dans sa chronique du *Temps* en juillet 1930 : « le cinéma muet avait, lui aussi, bénéficié indirectement de son infirmité en augmentant et en renforçant à l'extrême les autres moyens d'élocution et d'expression qui lui restaient. Il était arrivé ainsi à se créer en marge du langage articulé tout un vocabulaire extrêmement souple et précis. La suppression du verbe constituait, dans un certain sens, une véritable libération [...] »¹⁵.

En d'autres termes, le sonore est perçu le plus souvent comme une régression, l'abandon volontaire des capacités expressives du cinéma. Portées par le succès populaire ou la réussite esthétique de certains films sonores, plusieurs revues, animées par une génération qui n'avait pas fait ses classes à l'époque du muet, prennent le contrepied de cette déploration. C'est le cas de *La Revue du cinéma* qui porte aux nues *Hallelujah* de King Vidor, de *Pour vous* qui voit dans *Scarface* mais aussi dans les *Silly Symphonies* de Walt Disney l'avènement d'un nouvel art, c'est surtout celui de Marcel Pagnol qui théorise la « Cinématurgie de Paris » (comme Gotthold Ephraïm Lessing avait publié en 1767 une *Dramaturgie de Hambourg* visant à refonder le théâtre allemand et à l'émanciper de l'influence française) dans ses *Cahiers du film* lancés en décembre 1933. Trop coûteuses (3,50 francs) et certainement trop onéreuses (imprimées sur papier couché en folio dans une typographie particulièrement soignée), les trois livraisons de cette revue permettent à Pagnol de déployer sa conception d'un cinéma qui procède du théâtre et dont l'auteur est davantage le dialoguiste que le metteur en scène. Cette hypothèse donne lieu à une vigoureuse polémique avec René Clair, en désaccord total sur le rôle du metteur en scène, qui s'exprime dans les colonnes de *Pour vous*.

Si le débat demeure vivace dans certaines revues, l'exercice de la critique n'en est plus l'apanage dans les années trente. Après la presse quotidienne dès la fin des années dix, la critique cinématographique est désormais accueillie tant à *La Nouvelle Revue française* qu'à *Esprit*, en d'autres termes, dans la plupart des grandes revues intellectuelles de l'époque (le pionnier en la matière étant le *Mercure de France* dont la rubrique cinématographique est assurée par Léon Moussinac dès septembre 1920). La profession conserve toutefois une presse d'une très grande diversité, le très faible tirage supposé des corporatifs – même anciens – permettant de maintenir dans un équilibre précaire quelques titres comme *Hebdo-Film* (1916-1935), *Le Courrier cinématographique* (1911-1937), ou encore *Le Cinéopse* (1919-1967). Aucune de ces revues n'atteint ni la notoriété

15 Émile Vuillermoz, « Le Cinéma – Chronique », *Le Temps*, 26 avril 1930, p. [4].

ni la longévité de *La Cinématographie française*, dominée par la figure de Paul-Auguste Harlé, et qui s'impose comme le carrefour des préoccupations de la profession. Revendiquant 2 350 abonnés en 1938, *La Cinématographie française* tente de s'adresser à l'ensemble des métiers du commerce cinématographique et touche en particulier producteurs, distributeurs et exploitants. Elle s'attache également, à la suite de ce qui se pratiquait déjà dans les années vingt, à promouvoir une « qualité française » qui contrecarre les Cassandre de la crise et du déclin¹⁶. Il convient de rappeler que c'est au sein de la revue d'Harlé, et à son adresse, que naît la Cinémathèque française en septembre 1936 ; la vocation en est de sauvegarder les chefs-d'œuvre du cinéma mondial dont la France serait alors le réceptacle, à défaut d'en être le producteur exclusif.

DE LA CULTURE POPULAIRE À LA CULTURE DE MASSE

766

Si les « films racontés » ont progressivement disparu après 1945 au profit du roman-photo, autre forme de récit populaire, il n'en est pas de même des organes corporatifs, grand public ou explicitement cinéphiles. Certes, à l'exception d'un titre comme *Le Film français*, dont la formule reprend assez exactement celle de l'ancienne *Cinématographie française* pour s'en affranchir par la suite (on s'y adresse en premier lieu aux exploitants, avant de considérer plus largement l'ensemble de la profession), les frontières entre catégories sont parfois plus poreuses qu'on ne veut bien l'entendre. En effet, si *Les Cahiers du cinéma* et *Positif* sont unanimement considérés comme les tenants d'un discours cinéophile ancré dans une tradition sexagénaire, il n'en est pas de même de la presse populaire ni d'un certain nombre de revues en ligne consacrées au cinéma.

Un bref regard sur la rubrication des revues de l'entre-deux-guerres ne laisse pas d'étonner tant est grande la permanence d'un certain nombre de passages obligés depuis les *Cinémagazine*, *Mon ciné* et autres *Ciné-Miroir* des années vingt. Reportages en studios, visites des coulisses, préparatifs de films, augmentés dans les années trente de nouvelles rubriques, jalonnent à l'identique leur lecture tandis que brille inmanquablement en couverture l'un des ressorts essentiels de la machine à fabriquer du rêve qu'est le cinéma : la star. Comme l'écrit Myriam Juan, « faire la une d'un magazine devient une étape importante

¹⁶ Sur l'expression « qualité française », appelée à une riche fortune critique dans les années cinquante, nous renvoyons à Christophe Gauthier, « De quelques origines culturelles de la qualité française », dans *Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien*, dir. Christophe Gauthier, Anne Kerlan, Dimitri Vezyroglou, Paris, La Cinémathèque de Toulouse/Nouveau Monde éditions, 2013, p. 183-199.

(quoique non décisive) dans le parcours qui mène au vedettariat¹⁷ ». L'absence d'une vedette en couverture est exceptionnelle ; elle acquiert une place plus grande encore dans les années qui précèdent la seconde guerre mondiale où la photographie déborde le cadre et envahit parfois tout l'espace de la couverture, à l'instar de celles qui font les unes des grands magazines de la période (*Vu*, *Regards*, *Marianne*, etc.). C'est aussi l'époque où apparaissent les premières couvertures en couleurs, à l'occasion de numéros spéciaux et le plus souvent pour les fêtes (de Noël ou de Pâques)¹⁸.

Aujourd'hui, bien entendu, les pratiques publicitaires ont évolué, à l'image des groupes industriels qui président aux destinées du cinéma, et l'on accorde désormais une place de choix au box-office, à l'actualité hollywoodienne ou aux « nouvelles images » issues en particulier de l'industrie du jeu vidéo ; mais « l'étoile » de cinéma, ses représentations, sa biographie demeurent essentielles à la propagation d'icônes qui s'originent dans le « divisme » italien des années dix et le star-system émergent des années dites folles¹⁹. Que l'on songe un instant seulement au culte dont firent l'objet Suzanne Grandais, disparue tragiquement dans un accident de voiture en 1920 et dont la tombe était régulièrement fleurie par les lecteurs de *Cinémagazine* ou de *Mon film*, ou Raquel Meller, héroïne de la *Carmen* de Jacques Feyder (1926), que les Amis du cinéma accueillaient avec force discours et bouquets à son arrivée dans les gares de province.

Si, à tout le moins dans le domaine cinématographique, ces manifestations empreintes d'un esprit Troisième République ont bel et bien disparu, la valorisation du cinéma populaire ou « à grand spectacle », l'attention prêtée à la « belle ouvrage », au travail bien fait, demeurent. Toutes caractéristiques que l'on retrouvait il y a encore quelques années dans le « Journal des lecteurs » et la rubrique « Gare aux gaffes » de *Première*, avant de se fixer aujourd'hui sur des sites et des blogs spécialisés, qui en font le réceptacle d'une cinéphilie populaire reposant le plus souvent sur une lecture technique des films. Ce courrier des lecteurs perpétue une pratique octogénaire. Il semble même exaucer les vœux des journalistes des années vingt qui n'avaient de cesse d'exhorter le public à plus d'attention, plus de patience, plus de discipline aussi dans les salles.

Cas unique dans les annales de la presse cinématographique, *Mon ciné* fut à l'origine, entre 1924 et 1926, d'une publication exclusivement vouée au courrier des lecteurs. Véritable école du spectateur, *Vous avez la parole. Supplément*

17 Myriam Juan, « Revues de Paris. Petit aperçu sur les unes des magazines de cinéma en France dans la première moitié du xx^e siècle », dans *Écrans de papier. Le cinéma chinois et ses magazines (1921-1951)*, cat. expo., dir. Anne Kerlan, Paris, INHA, 2011, p. 39.

18 *Ibid.*, p. 38.

19 Voir à ce propos la thèse de doctorat de Myriam Juan, *Aurons-nous un jour des stars ? Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)*, dir. Pascal Ory, université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2014.

mensuel de Mon ciné, était jalonné d'aphorismes et de règles de bonne conduite – « Cinéphiles, soyez au cinéma ce que vous voudriez que soient vos voisins et tout le monde sera content » – parfois appelées à devenir autant de principes d'appréciation esthétique – « ne jugez jamais un film sur sa nationalité, mais bien sur sa valeur esthétique » ou « le jeu des artistes n'est pas tout dans un film, encore faut-il que les éclairages soient bien réglés et que les physionomies des artistes ne demeurent pas dans l'ombre ». Après cette expérience somme toute éphémère, le courrier des lecteurs se perpétue dans *Cinémonde* et connaîtra encore dans les années quarante et cinquante une extraordinaire fortune, autour de grandes figures de la culture populaire comme Luis Mariano ou Édith Piaf²⁰.

768

Il ne fait aucun doute que de telles prescriptions ont contribué à une plus large diffusion d'éléments d'appréciation et de critères d'analyse proprement cinématographiques. Bien que limitées aux plus populaires des hebdomadaires spécialisés de l'époque, elles n'en sont pas moins inspirées, dans leur forme comme dans leur contenu, par Louis Delluc qui le premier ponctua *Cinéa* de brefs aphorismes, et à sa suite par la réflexion entreprise sur le statut artistique du cinéma dans les plus explicitement cinéphiles des revues spécialisées de la décennie. *Cinégraphie* et *La Revue du cinéma*, mais aussi *Cinémagazine*, *Cinéa-Ciné pour tous*, et plus tard *Pour vous* ont su faire éclore une appréhension singulière du cinéma où un véritable discours critique voisine avec l'intervention des lecteurs, où nul n'a l'apanage du discours théorique, où se manifeste enfin l'utopie d'une communauté de spectateurs, journalistes, lecteurs et cinéastes, unis pour l'amélioration de l'art nouveau. C'est cela aussi, la richesse de la dernière décennie du muet : nous tendre, à travers sa presse, un miroir où se reflète la fascination partagée pour des faits encore inouïs trente à quarante ans plus tôt – celle des images qui bougent sur un écran blanc.

Les revues destinées au plus vaste public occupent, elles, un espace de médiation entre une conception élitaire de l'art cinématographique et le vaste champ des loisirs dont le cinéma devait être partie prenante au xx^e siècle ; bien plus encore, elles innovent en proposant à leurs lecteurs les linéaments d'une culture nouvelle, « ignoble » au sens propre du terme, qui emprunte à la culture légitimée ses modes d'action et ses pratiques pour se métamorphoser en culture de masse.

20 Voir à ce propos [Geneviève Sellier], « Le courrier des lecteurs de *Cinémonde* dans les années cinquante : la naissance d'une cinéphilie au féminin », dans Geneviève Sellier et Noël Burch, *Le Cinéma au prisme des rapports sociaux de sexe*, Paris, Vrin, 2009, p. 67-90.

BIBLIOGRAPHIE

- ABEL Richard, *French Cinema. The First Wave 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- ALBERA François, « L'objet de la critique (1908-1916) », 1895. *Revue de l'AFRHC*, n° 30, octobre 2000, p. 3-11.
- BEYLIE Claude, « 1895-1930 », dans *La Critique de cinéma en France*, dir. Michel Ciment et Jacques Zimmer, Paris, Ramsay, 1997, p. 13-27.
- BOSSÉNO Christian, « Le cinéma et la presse. Naissance de la presse corporative (1905-1930) », *La Revue du cinéma. Image et son*, n° 341, juillet 1979, p. 105-114.
- BOSSÉNO Christian-Marc, « Le répertoire du grand écran. Le cinéma par ailleurs », dans *La Culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, dir. Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Fayard, 2002, p. 157-219.
- CANUDO Ricciotto, *L'Usine aux images*, Paris, Séguier/Arte Éditions, 1995.
- CAROU Alain, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre, 1906-1914*, Paris, AFRHC/École des chartes, 2002.
- , « Cinéma narratif et culture littéraire de masse : une médiation fondatrice (1908-1928) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. LI, n° 4, « Pour une histoire cinématographique de la France », dir. Christophe Gauthier, Pascal Ory et Dimitri Vezyroglou, octobre-décembre 2004, p. 21-38.
- CHAMPOMIER Emmanuelle, *La Perception du cinéma des années vingt à travers la presse spécialisée française. Étude des revues « Le Cinéopse », « Mon ciné », « Cinéa-Ciné pour tous »*, mémoire de master II, dir. Laurent Véray, université Paris-Ouest Nanterre, 2010.
- DELLUC Louis, *Écrits cinématographiques. II, 1. Cinéma et compagnie*, Paris, La Cinémathèque française, 1986.
- « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », 1895. *Revue de l'AFRHC*, n° 33, dir. François Albéra et Jean A. Gili, 2001 [n° spécial].
- GAUTHIER Christophe, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC/École des chartes, 1999.
- , « L'introuvable critique. Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique », *Mil neuf cent*, n° 26, « Puissance et impuissance de la critique », 2008, p. 51-72.
- GHALI Nourredine, *L'Avant-garde cinématographique dans les années vingt. Idées conceptions, théories*, Paris, Éditions Paris expérimental, 1995.
- HEU Pascal-Manuel, *Le Temps du cinéma. Émile Vuillermoz père de la critique cinématographique (1910-1930)*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- JEANNE René et FORD Charles, *Le Cinéma et la presse, 1895-1930*, Paris, Armand Colin, 1961.
- JUAN Myriam, « Revues de Paris. Petit aperçu sur les unes des magazines de cinéma en France dans la première moitié du xx^e siècle », dans *Écrans de papier. Le cinéma*

- chinois et ses magazines (1921-1951)*, cat. expo., dir. Anne Kerlan, Paris, INHA, 2011, p. 37-42.
- LETOURNEUX Matthieu et MOLLIER Jean-Yves, *La Librairie Tallandier. Histoire d'une grande maison d'édition populaire*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.
- QUATTRONE Bruno, « Regards sur *Cinéa-Ciné pour tous* (1923-1932) », 1895. *Revue de l'AFRHC*, n° 15, décembre 1993, p. 31-54.
- ROELENS Maurice, « *Mon ciné* (1922-1924) et le mélodrame », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 28, 1979, p. 201-214.
- TOULET Emmanuelle, « Aux sources de l'histoire du cinéma... Naissance d'une presse sous influences », dans *Restaurations et tirages de la Cinémathèque française*, dir. Bernard Eisenschitz, Paris, La Cinémathèque française, 1989, t. IV, p. 14-25.
- Un intellectuel communiste. Léon Moussinac, critique et théoricien des arts*, dir. François Albera et Valérie Vignaux, Paris, AFRHC, 2014, 2 vol.

SIXIÈME PARTIE

Réseaux actuels : numérisation

L'expansion des humanités numériques et leur emploi croissant dans le domaine des périodiques sont la raison d'être de cette dernière section. Nous avons choisi une palette diversifiée d'acteurs allant du blog personnel aux grandes institutions comme la BnF et le programme Gallica en passant par deux réalisations universitaires en cours, l'une canadienne, l'autre italienne, qui relaient la question du réseau par un travail collaboratif.

Jean-Didier Wagneur présente les décisions et les actions mises en œuvre par la Bibliothèque nationale de France au cours des importantes évolutions techniques des dernières années et en problématisant la notion de périodique. Il dresse un portrait synthétique des grandes étapes du développement de Gallica, aborde la constitution des portails numériques et la fédération des programmes de numérisation, et indique les avantages à venir du site data.bnf.fr. À une échelle bien plus personnelle, en revanche, Mikaël Lukan décrit son recensement patient des périodiques sur le blog *Les Petites Revues*, tout en donnant un aperçu détaillé des répertoires bibliographiques et des ressources accessibles sur la Toile. Sa contribution souligne la réelle complexité de l'histoire littéraire.

Le travail dans les humanités numériques est, comme le dit bien Lorraine Janzen Kooistra, « itératif, interdisciplinaire et collaboratif ». L'établissement d'une base de données et d'un site dynamique repose sur l'interaction de nombreuses personnes. Les équipes canadienne et italienne ont relevé ce défi. Le site *The Yellow Nineties Online* est bâti autour d'une édition numérique intégrale d'une revue célèbre, *The Yellow Book*, accompagnée de nombreux matériaux paratextuels, et de l'édition (en cours) de trois autres revues de son périmètre culturel, *The Pagan Review*, *The Evergreen* et *The Savoy*. Sa raison d'être est d'éclairer les réseaux historiques de la culture imprimée esthète et d'offrir des matériaux visuels et textuels balisés de manière à permettre des recherches complexes en libre accès. De même, la plateforme réalisée par l'équipe italienne offre un aperçu de la culture visuelle, littéraire et critique au ^{xx}e siècle en Italie et rend possibles des recherches corrélées.

Comme l'encodage et la programmation sont des actes interprétatifs, les explications fournies par Lorraine Janzen Kooistra et par Giorgio Bacci sur *The Yellow Nineties on Line* et sur *Spreading Visual Culture: Contemporary Art through Periodicals, Archives and Illustrations* sont une contribution précieuse au dialogue sur les humanités numériques d'aujourd'hui. Ces deux initiatives

ne permettent pas seulement de visualiser ce que furent les réseaux de la culture médiatique ; elles montrent également la nécessité d'un travail en équipe et en réseau pour développer les potentialités encloses dans la culture médiatique étudiée. Reste que nous ne sommes forcément que sur le seuil d'importantes innovations à venir dans le domaine du numérique.

Récemment, au cinquième colloque international d'ESPRit (European Society for Periodical Research)¹, accueilli par Liverpool John Moores University les 7 et 8 juillet 2016 à Liverpool, deux projets en cours de reconstitution des réseaux par les moyens informatiques ont été présentés. Cette section ne saurait se clore sans en faire mention.

Le premier, proposé par Hanno Ehrlicher et Teresa Herzgsell (université d'Augsburg), sous le titre *Revistas culturales 2.0*², entend construire un environnement virtuel fédératif et mondial pour les recherches sur les revues culturelles hispanophones de la modernité et une base de données collaborative, fondée sur le web 2.0, tout en mettant à disposition des revues numérisées.

774

Le second, présenté par Jasper Schelstraete, qui s'est spécialisé sur les relations entre la culture de l'imprimé au XIX^e siècle et la conceptualisation des marchés globaux et de la finance, se donne l'objectif de constituer une base de données relationnelles sur les femmes éditrices de périodiques en Europe entre 1710 et 1920. Il cartographie les périodiques historiques et leurs réseaux, et discute les défis et les opportunités que présente le développement d'un modèle formel de mise en relation par l'informatique. L'opération vient appuyer le programme de recherche *Agents of Change. Women Editors and Socio-Cultural Transformation in Europe, 1710-1920* (acronyme WeChangEd), conduit par Marianne Van Remoortel à l'université de Gand et soutenu par un financement du Conseil européen pour la recherche (ERC)³.

Les deux projets, tout en différant dans leur conception et leurs objectifs, montrent à l'évidence qu'on est au seuil d'une vaste palette de potentialités. La problématisation de la notion des réseaux, que nous avons souhaité entreprendre dans ce volume, se trouve ainsi au cœur d'importants développements à venir.

1 Voir <http://www.espr-it.eu/>.

2 Voir <https://www.revistas-culturales.de/de>.

3 Voir <http://www.wechanged.ugent.be/>.

ÉCOSYSTÈMES REVUISTES

Jean-Didier Wagneur

Le programme de numérisation de la Bibliothèque nationale de France a aujourd'hui plus de vingt-cinq ans. Initié en 1992, quasi contemporain de la naissance du World Wide Web, il a suivi les avancées technologiques en termes de réseaux et de traitement du document numérique. Il a connu deux phases distinctes. Tout d'abord la constitution d'une bibliothèque de cent mille volumes, sélectionnés pour leur importance scientifique dans les grands champs disciplinaires. Cette première approche, toujours maintenue par le biais de programmes spécifiques¹, relève d'une *numérisation choisie* dont la finalité est l'offre d'une bibliothèque de textes de référence. La BnF a ensuite étendu non seulement son programme de numérisation, en passant par des campagnes trisannuelles de trois cent à quatre cent mille volumes, mais surtout son périmètre de sélection grâce à la *numérisation en nombre*, entreprise au sein des différents départements, en s'appuyant sur les ressources du dépôt légal. La complémentarité de ces deux approches fait qu'en 2016 l'ensemble du spectre documentaire conservé à la BnF (imprimés, monnaies et médailles, manuscrits, images, cartes, partitions musicales, enregistrements sonores, etc.) est largement mis à la disposition de l'internaute avec plus de quatre millions de documents disponibles.

Numériser est toujours un acte subordonné à des technologies éprouvées – et en l'occurrence pour la BnF, bibliothèque patrimoniale de dernier recours – à l'apparition de scanners se prêtant à la manipulation de documents précieux et fragiles. Aussi a-t-il été nécessaire de constituer une partie du premier fonds numérique avec des documents de substitution (microfiches et microfilms), en attendant prudemment de disposer de solutions techniques fiables pour numériser les originaux sans risques de détérioration. L'évolution du réseau internet a été aussi un facteur à prendre en compte, qui a vu, dans cette période, les accès passer du modem à l'ADSL, et aujourd'hui à la fibre optique. En

1 Notamment élaboration de corpus académiques, d'usage, ou thématiques, numérisation des livres rares et précieux à la Réserve, à la bibliothèque de l'Arsenal, dans les départements spécialisés (Manuscrits, Estampes et photographie, Monnaies et médailles, Cartes et plans, etc.).

conséquence, il a fallu choisir des formats adaptés aux débits. Ce fut d'abord un mode image, noir et blanc (300 dpi), puis le niveau de gris, et enfin, depuis plusieurs années déjà, la couleur (400 dpi). Depuis le début du programme, les documents disposent d'une saisie de leurs tables des matières, permettant au lecteur une appropriation et une navigation aisées. En 2007, grâce à une baisse des coûts et surtout aux performances que les logiciels ont atteintes, la reconnaissance optique de caractère a pu être ajoutée, dotant les fichiers numériques d'un mode texte, indexable dans les moteurs de recherche et téléchargeable aux formats txt et pdf alto. Cette dernière évolution a ouvert le document numérique aux nouvelles pratiques nomades avec le format epub.

776

Ouvert en 1997, Gallica (<http://gallica.bnf.fr>), site de diffusion et de consultation des documents numérisés de la Bibliothèque nationale de France et de ses partenaires, a lui-même connu plusieurs versions. Un stade expérimental d'abord, réduit à quelques milliers d'ouvrages, de fascicules de périodiques et d'images, qui a pris le nom de Gallica et a été l'objet en 2000 d'une première évolution majeure, offrant un système complet de consultation de tous les documents libres de droit, réalisés à cette date. Ce site disposant d'un environnement complet a fonctionné neuf ans. Depuis, une refonte du site et de nouvelles interfaces ont bénéficié des fonctionnalités de partage, d'échange et de *crowdsourcing* [externalisation ouverte ou production participative]², propres au web 2.0, proposant au lecteur l'accès notamment aux réseaux sociaux. Mais la véritable révolution dans le monde des bibliothèques a résidé dans l'adoption des formats XML, des métadonnées, et de l'OAI³, qui permet à Gallica de *moissonner* les notices de toutes les bibliothèques auxquelles elle est associée, et d'en proposer dans son catalogue à la fois la signalisation bibliographique et le lien vers la ressource déportée. Cette innovation capitale a permis de construire des portails thématiques⁴ et de constituer le vecteur de la numérisation partagée. Car, si Gallica a figuré parmi les toutes premières bibliothèques numériques en ligne, elle a été rejointe progressivement par d'autres institutions, notamment européennes. En 2008, la mise en service du site Europeana (<http://www.europeana.eu>), sous l'égide de la Communauté européenne, a permis de fédérer un nombre très important de programmes de numérisation provenant d'institutions de ses pays membres et accessibles dans leurs langues nationales.

2 Dans le cadre des humanités numériques, ce modèle de travail collaboratif trouve à s'exercer de multiples manières à commencer par la production ou la correction de versions OCR. Sur ce point, voir http://fr.wikisource.org/wiki/Wikisource:Aider_pour_la_livraison_BnF.

3 Protocole OAI-PMH : Open Archive Initiative. Format d'échange des métadonnées d'archives numériques. Voir http://www.bnf.fr/fr/professionnels/protocoles_echange_donnees/a_proto_oai.html.

4 Voir <http://expositions.bnf.fr/france-japon>.

Ce rapide historique est nécessaire pour comprendre et contextualiser ce que signifie numériser, non seulement en bibliothèque, mais surtout dans un établissement dont l'une des missions régaliennes est la conservation du patrimoine. Contrairement à des réalisations ponctuelles provenant de laboratoires de recherche, une initiative massive de numérisation est subordonnée à une décision politique, circonscrite par une ou plusieurs charte(s) documentaire(s), conditionnée par les documents eux-mêmes, mise en œuvre à travers des budgets, tributaire enfin de technologies en constante évolution, nécessitant de choisir des solutions normalisées internationalement, qui doivent conférer à la collection numérique la pérennité indispensable pour un archivage ouvert à toute évolution future.

Entreprise dès le début du programme de numérisation des imprimés, la sélection des périodiques a représenté – et ce chiffre est resté stable – environ 20 % du fonds. Reste qu'à consulter les chiffres de Gallica⁵, on peut s'apercevoir que le nombre de fascicules de presse et de revues constitue néanmoins un tiers du site. Cela s'explique par un programme d'ampleur dédié à la numérisation de plusieurs dizaines de grands quotidiens français. Numérisés au numéro, les titres disparus ont été traités de manière exhaustive, tandis que ceux toujours en activité, comme *Le Figaro*, *La Croix*, *L'Humanité*, l'ont été jusqu'au début de la seconde guerre mondiale⁶.

La numérisation des périodiques est donc une direction essentielle dans ce programme, car toute bibliothèque numérique cherche à organiser et à restituer des écosystèmes documentaires latents et le poids des périodiques dans la communication imprimée est énorme. La « civilisation du journal » qui naît sous la monarchie de Juillet⁷ s'est accompagnée, comme notre « civilisation de l'Internet », d'initiatives très nombreuses dont plusieurs ont été non seulement novatrices, mais fondatrices. Chaque publication, notamment dans le domaine des lettres et des arts qui nous intéresse ici, a été une réponse aux questions induites par des états des champs littéraire et artistique, englobant des problématiques aussi bien individuelles que collectives (ontologiques, esthétiques, politiques, collaboratives, etc.), que l'on peut trouver aussi, sans céder au *démon de l'analogie*, reconfigurées à présent dans le monde du numérique.

5 Gallica contient à ce jour 1 992 773 numéros de presse et de périodiques sur quatre millions de documents, voir <http://gallica.bnf.fr/GallicaEnChiffres> [2 février 2018].

6 Voir la page <http://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/presse-et-revues>.

7 Dominique Kalifa et Alain Vaillant, « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle », *Le Temps des médias*, n° 2, 2004, p. 197-214.

Numériser un périodique soulève toutefois des questions. Héritant de collections constituées pour certaines, il y a plusieurs siècles, la BnF les a reproduites *en l'état*. Dans un premier temps, le fichier informatique n'a été que la rétroconversion numérique de supports argentiques (microformes) ou de documents acquis spécialement. L'arrivée de la numérisation des originaux, de la couleur, de l'OCR ont permis d'élever radicalement la qualité et donc la fidélité des fichiers.

778

Par sa double nature d'imprimé, mais aussi de recueil d'articles, le périodique peut se prêter au moins à deux approches complémentaires : un accès par titre et fascicule ou en plein texte (Gallica), et un autre plus *dématérialisé* sous la forme d'une base de données documentaire (Cairn, Persée, Jstor, Érudit, etc.). Ces deux approches sont complémentaires et, de manière significative, alors que Gallica commençait à diffuser un fonds de périodiques important, ce dernier a amené les chercheurs à initier des traitements parallèles. Ainsi, historiquement, la cellule Mathdoc, *via* son portail Cedram (<http://www.cedram.org/>), a très tôt imaginé un traitement de la revue scientifique dans le cadre de ses recherches en épistémologie⁸. Travaillant à partir des fichiers de Gallica, ce laboratoire a enrichi les tables des matières des revues de mathématiques, les transformant en base de données, dont chaque *item* devenait un nœud s'inscrivant dans un réseau documentaire.

Nous traiterons ici de l'approche bibliothéconomique du périodique et plus particulièrement des publications littéraires et artistiques. Bibliothécaires et chercheurs sont quotidiennement confrontés (physiquement ou numériquement) à des objets qui ne sont rien moins qu'évidents, aussi est-il nécessaire, avant d'aller plus avant, de s'interroger sur leur nature.

QU'EST-CE QU'UN PÉRIODIQUE EN BIBLIOTHÉCONOMIE ?

C'est l'une des deux catégories générales sous lesquelles on classe les imprimés : à savoir *monographies* ou *périodiques*. Sur le site historique de la rue de Richelieu, la salle Labrouste a eu longtemps pour fonction d'accueillir majoritairement la consultation des monographies, tandis que la salle ovale était réservée à la presse et, à partir de 1960, à l'ensemble des périodiques. Chaque type de document dispose d'un catalogue et d'un catalogue distincts et les pratiques usuelles de la bibliographie maintiennent leurs références séparées. De même que la gestion de collections de périodiques relève d'une technique propre dans la

8 Natalie Pigeard-Micault, « La science et l'histoire des sciences dans Gallica », *High Energy Physics Libraries Webzine*, n° 11, août 2005, <http://webzine.web.cern.ch/webzine/11/papers/3>.

description bibliographique, de même on lui applique un traitement physique et des techniques de conservation matérielle spécifiques.

Reste que ce concept est large. On le définit comme une publication collective en série, identifiée par un titre, s'offrant comme un recueil de textes proposé en livraisons, à parution régulière, mais dont la fin de publication reste par nature inconnue.

Dans le champ des revues littéraires et artistiques qui nous intéresse ici, et pour un XIX^e siècle qui trouve sa fin en 1914, on peut distinguer deux types de publications⁹, dont les référents structurels sont immédiatement identifiables.

D'abord, la *revue* au sens commun du terme. Que ce soit la *Revue des deux mondes* ou le *Mercur de France* d'Alfred Vallette, ces publications ont pour matrice le livre. Dans son étude publiée en 1878, *Comment lisent les Français d'aujourd'hui ?*, Arnould Frémy écrit : « Les revues, quel que soit le rang qu'elles s'assignent à elles-mêmes dans l'opinion du public, et à part le mérite de leurs rédacteurs, ne sont pas autre chose que des *suites de longs articles* de différentes nuances, publiés à la suite les uns des autres. Ces articles sont pour la plupart de *véritables livres réduits* aux proportions du recueil¹⁰. » Ainsi parle-t-on bien de *recueils* périodiques, c'est-à-dire, dans l'esprit du XIX^e siècle, d'un mode d'intervention courant, évident, mais paradoxalement peu commenté, voire théorisé¹¹.

Le directeur de la publication ou le rédacteur en chef constitue ses sommaires dont la structure est généralement récurrente, en collectant des textes. Chaque volume compose, au fil des livraisons, une collection d'*items* offrant une continuité thématique, idéologique, esthétique, conférant au titre une identité forte qui s'incarne dans un réseau de collaborateurs choisis, apte à refléter ce que

9 Le concept bibliothéconomique de périodique est englobé dans celui de « publication en série » (les *collections éditoriales* sont hors champ de cet article).

10 Paris, Calmann Lévy, 1878, p. 206, nous soulignons. Ce qu'écrit Arnould Frémy de la revue est dans le prolongement, apaisé toutefois, de ce qu'écrivait Jean-Jacques Rousseau : « j'ai du regret de voir des hommes faits pour élever des monuments, se contenter de porter des matériaux, & d'architectes se faire manœuvres. *Qu'est-ce qu'un livre périodique ?* Un ouvrage éphémère, sans mérite & sans utilité, dont la lecture négligée & méprisée par des gens de Lettres, ne sert qu'à donner aux femmes & aux sots de la vanité sans instruction, & dont le sort, après avoir brillé le matin sur la toilette, est de mourir le soir dans la garde-robe. D'ailleurs, pouvez-vous vous résoudre à prendre des pièces dans les journaux & jusques dans le Mercure, & à compiler des compilations ? S'il n'est pas impossible qu'il s'y trouve quelque bon morceau, il est impossible que pour le déterrer, vous n'ayez le dégoût d'en lire toujours une multitude de détestables. La philosophie du cœur coûtera cher à l'esprit, s'il faut le remplir de tous ces fatras » (Lettre de Rousseau à M. Verne, 2 avril 1755, dans Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Furne, 1844, t. IV, p. 219-220).

11 Les professions de foi, liminaires ou introductions qui ouvrent un titre sont généralement écrits en situation. Ils sont des indices importants pour saisir l'*ethos* propre à la publication, mais ne répondent en rien à une vision globale, unitaire, de ce type de communication imprimée. De même, les manuels de bibliothéconomie du XIX^e siècle éludent la question du périodique, n'offrant au mieux que quelques règles pratiques pour leur traitement physique.

l'on nomme toujours un peu mystérieusement : *l'esprit de la revue*. Soutenue par des professions de foi inaugurales, des prises de positions ponctuelles, des proximités et des inimitiés, par une discursivité propre, chaque revue tend à se différencier des autres par son *ethos*¹².

Publication collective, la revue inscrit l'homme de lettres (publiciste, romancier, poète, essayiste, érudit...) et l'artiste dans une sociabilité spécifique. Elle impose à l'écrivain une gestion de son œuvre en termes de temps, de réception, et de capital symbolique ; elle le dote d'un espace et d'un temps de publication qui s'ajoute à celui de la librairie, d'un lectorat nouveau, parfois d'un salaire complémentaire, et elle est, pour nombre de jeunes, l'occasion d'une première publication. Une part de la production revueuse peut être ainsi distribuée en *works in progress* (pré-originales d'ouvrages à paraître) ou *bonnes feuilles*, tandis que l'autre se déploie dans l'actuel, la temporalité de la chronique. Ce sont deux rapports au temps distincts reposant sur des investissements différents, menés, somme toute, au sein de sous-champs littéraires plus ou moins grégariés, mais hiérarchisés, et dominés par des missions, des programmes, des manifestes.

780

Comme on le voit dans cette latente hiérarchie documentaire du XIX^e siècle, la revue, au format in-8°, in-4° généralement réservé aux publications de création, d'érudition ou de critique, occupe une position pivotale. Symboliquement, elle est moins que le livre (qui est morphologiquement et éditorialement son milieu naturel, car elle est souvent publiée par des éditeurs), mais davantage que le journal.

Le *journal* est la seconde matrice des publications périodiques. Origine d'une mutation décisive dans le siècle, le journal et le journalisme ont été alors, et à l'inverse de la revue, à l'origine d'un corpus important¹³. En traiter à propos des revues d'art et de littérature pourrait sembler paradoxal¹⁴. Or il n'en est rien, comme le soulignent les fonds importants de la BnF reflétant la diversité de ce format, fortement mobilisé des années 1830 jusqu'à 1914 par les champs

12 Nous faisons évidemment référence à Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004. Nous développons cet aspect dans Françoise Cestor et Jean-Didier Wagneur, *Les Bohèmes, 1860-1910. Du Parnasse à Montparnasse* (en cours).

13 Voir notamment *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, dir. Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. Pour découvrir les collections de presse de la Bibliothèque nationale de France et leur histoire, on se reportera à *Des sources pour l'histoire de la presse. Guide*, dir. Lise Devreux et Philippe Mezzasalma, avec la collaboration de Catherine Éloi, Denis Gazquez et Jean-Didier Wagneur, Paris, BnF, 2011.

14 Pendamment pas dans la perspective de *L'Europe des revues, 1880-1920. Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, où le premier chapitre s'intitule « Miroirs d'un monde qui change. Les revues, la presse et la photographie ».

littéraire et artistique, et principalement dans une de ses variantes, la forme « petit journal »¹⁵. Héritage de l'Ancien Régime, cette configuration a offert aux publications périodiques un mode d'intervention plus visible que la revue. Avec un cycle de parution plus court, des coûts moindres, une possible diffusion en kiosque, et donc un public potentiellement plus large, le petit format s'accorde *a minima* avec la révolution médiatique et la massification du public que connaît le siècle.

Comme la revue, la forme « petit journal » est aisément identifiable. Ce que l'on désigne aussi comme *petite presse* repose sur l'impression d'une feuille de papier, et son format, généralement folio, est déterminé par le nombre de plis qu'on lui a fait subir. Sa forme est récurrente d'un titre à l'autre : la une sert de page de titre, accueille l'ours, et comporte souvent une vignette historiée dont la sémiotique est surdéterminée. Le petit journal adopte le multicolonnage et obéit à un rubricage distinguant les matières. Il serait rapide de ne percevoir ce mode de publication – de *La Caricature* de Charles Philipon à celle d'Albert Robida, en passant par les journaux d'André Gill – que comme celui réservé à la satire politique et sociale. *La Renaissance littéraire et artistique*, *Lutèce*, *Le Chat noir*, mais encore le premier *Décadent* d'Anatole Baju ont privilégié le format folio.

Si, dans cette histoire, les petits journaux de la monarchie de Juillet ont perçu comme leur parentèle les publications de l'Ancien Régime et de l'Empire, ceux des années 1880 ont souvent invoqué des moments de cette culture médiatique. Pour ne citer qu'un exemple, quand Georges Rall, Léo Trézenik et Charles Morice choisissent comme titre *La Nouvelle Rive gauche*, c'est de leur part un acte politique qui réactualise, aux débuts de la Troisième République, le souvenir des combats de la génération de 1860 contre l'Empire, en l'occurrence ceux que mena le petit journal *La Rive gauche*.

Les champs littéraire et artistique ont certes utilisé chacune de ces formes médiatiques, mais en les repensant, en les hybridant. Ce processus de métissage dans les formes de la communication littéraire et artistique est le fait de *mutants des lettres* selon l'expression de Marie-Françoise Melmoux-Montaubin¹⁶. Il va de pair avec une forte inventivité de ces médias longtemps délaissés par l'approche classique de la littérature, mais qui s'impose aujourd'hui comme un espace fécond pour explorer la modernité¹⁷ – de l'invention du poème en prose à

15 Voir notre article « Le journalisme au microscope. Digressions bibliographiques », *Études françaises* (Presses de l'université de Montréal), vol. XLIV, n° 3, 2008, p. 23-44 ; et *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 19, « La petite presse », dir. Jean-Didier Wagneur, 2005.

16 *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle. Un mutant des lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, 2003.

17 Sur ce point, voir les travaux d'Alain Vaillant, notamment *L'Histoire littéraire*, Paris, A. Colin, 2010.

toutes les formes paratopiques de textualité et d'iconographie. Évanghélia Stead et Hélène Védrine insistaient à juste titre en ouverture de *L'Europe des revues (1880-1920)*¹⁸ sur ces appariements nouveaux dans le domaine de l'image. La littérature et les images produites dans cette aire semi-médiatique pèseront leur poids dans une fin de siècle pour laquelle elles constituent une culture de référence, ces métamorphoses affectant l'ensemble de la communication dès les années 1830-1840.

782

Nous savons que « les revues ne sont pas des livres », comme l'affirmait Léon Blum dans un article de *La Revue blanche*, cité par Pierre Lachasse dans son étude des « Revues littéraires d'avant-garde »¹⁹, néanmoins l'autonomisation de ce support a été progressive. La cotation alphabétique conçue à la fin du XVII^e siècle par Nicolas Clément a régi jusqu'en 1996 le catalogue de la Bibliothèque nationale de France. Aucune lettre n'est affectée exclusivement aux périodiques, ils sont ventilés dans les cotes des monographies, puis à partir de 1876, classés selon le format ou une lettre cataloguée²⁰. La cotation des périodiques littéraires et artistiques traduit bien la difficulté des hommes du XIX^e siècle – qu'ils soient acteurs ou conservateurs – à appréhender cette incessante création d'une multiplicité d'objets, certes souvent éphémères, mais totalement singuliers. Ainsi un bibliothécaire pouvait-il classer un document sous la cote histoire de France (Lc), lorsque la législation permettait au titre d'aborder la politique, et même si les belles-lettres pouvaient en constituer une part significative. À l'inverse, tel autre titre pouvait être rattaché à la littérature (Y), à la poésie (Ye), au roman (Y2), aux arts (V), quand il ne relevait pas de la cote Z, dite polygraphique. Ce classement souligne le caractère pluriel et atypique de ces médias qui dans la fin du siècle se proposeront comme programme de « changer la vie » en même temps que d'écrire la « littérature de tout à l'heure ».

18 *L'Europe des revues, 1880-1920. Estampes, photographies, illustrations, op. cit.*, p. 8. Les auteures ajoutent : « Impossible [...] de penser la revue artistique et littéraire comme un sous-ensemble de l'histoire de la presse, ou comme une sous-catégorie de l'histoire du livre et de l'estampe. » Voir aussi Bertrand Tillier, « La revue satirique, objet hybride », dans *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, dir. Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier, Paris, Éditions de l'IMEC, 2002, p. 120.

19 P. Lachasse, « Revues littéraires d'avant-garde », dans *ibid.*, p. 120. L'article de Léon Blum, « Les revues », a paru dans *La Revue blanche*, vol. VI, n° 27, janvier 1894, p. 91-92.

20 Voir Laurent Portes, « L'ordre des livres selon Nicolas Clément », dans *Mélanges autour de l'histoire des livres imprimés et périodiques*, dir. Bruno Blasselle et Laurent Portes, Paris, BnF, 1998, p. 64-92. Ainsi dans la lettre L (Histoire de France), la cote Lc se décompose en : Lc2 (journaux politiques et historiques) ; Lc3 (journaux religieux) ; Lc4 (journaux constitutionnels) ; [...] Lc17 (journaux statistiques).

Toute bibliothèque est aussi une hémérothèque. Cette prise de conscience a été plus forte encore au xx^e siècle, quand, dans les années 1930, le nombre important de revues et de journaux a posé aux institutions en charge de leur conservation, gestion, signalisation et communication, des problèmes de stockage et de conservation²¹. Face à l'augmentation considérable du nombre des périodiques, mais aussi devant la dégradation inévitable des supports utilisés (papiers acides, encres, etc.), les administrateurs successifs de la Bibliothèque nationale ont été amenés à prendre des mesures²². Elles ont abouti à la création en 1935 d'un site dédié aux périodiques à Versailles²³, et ensuite à un vaste programme de désacidification et de microformage des périodiques, réalisé par l'Association pour la conservation et la reproduction photographique de la presse (ACRPP)²⁴, émanation de la Bibliothèque nationale. Aujourd'hui, les sites de conservation de Bussy-Saint-Georges, du château de Sablé, et les autres sites de la Bibliothèque nationale de France assurent la continuité matérielle et numérique de ces missions.

Accéder aujourd'hui à des collections rétrospectives de revues en fascicules, c'est-à-dire à la façon dont ces titres ont été originellement diffusés, reste assez rare. Depuis le xix^e siècle, les éditeurs de revues et les bibliothécaires ont adopté des stratégies similaires de pérennisation. Si, quelques revues ont ponctuellement proposé à leurs lecteurs d'acquérir des reliures mobiles ou des cartonnages, souvent très soignés, pour conserver leurs fascicules, l'usage de la

- 21 Julien Cain (1887-1974), administrateur général de la Bibliothèque nationale, précisait qu'en 1932, il entrainait par dépôt légal : « 23.500 fascicules de revues, 483.000 numéros de journaux et périodiques divers. » Le total des volumes imprimés de la Bibliothèque nationale avoisinait alors quatre millions, « et l'on excepte de ce chiffre », ajoute-t-il, « la masse énorme des journaux de province, qui ne sont pas constitués en volume, et occupent environ 13 km de rayonnages. » (*Les Transformations de la Bibliothèque nationale et le dépôt annexe de Versailles*, Paris, Édition des Bibliothèques nationales, 1936, p. 10.) La BnF conserve aujourd'hui 360 000 titres de périodiques.
- 22 Il y eut d'abord la création d'un service des périodiques rattaché au département des Imprimés, qui s'est autonomisé ensuite en département des Périodiques en 1945. Cette mutation avait été suggérée par un rapport de Georges Bataille, alors chef de ce service. Des conservateurs, spécialement Jean Porcher et Pierre Josserand, ont œuvré à la création et à l'organisation de ce département, ainsi que Jean Prinnet qui en a assuré la direction à partir de 1954 et qui est à l'origine des plans de sauvegarde et de microformage des périodiques. On se reportera à l'étude *Les Conservateurs et directeurs du département des Périodiques de 1945 à 1998*, Paris, BnF, 2009, consultable en ligne : http://www.bnf.fr/documents/conservateurs_periodiques.pdf.
- 23 Voir Françoise Petitou, « Les périodiques à la Bibliothèque nationale : étapes de la création et de l'évolution d'un département » et Marie-Hélène Olivier, « L'annexe de Versailles ou les métamorphoses d'un dépôt », dans *Mélanges autour de l'histoire des livres imprimés et périodiques*, op. cit., p. 302-322 et p. 323-335 respectivement.
- 24 Sur ce point, voir Else Delaunay, « De l'original au transfert sur un nouveau support : la conservation et la sauvegarde des journaux au département des Périodiques », *ibid.*, p. 352-365.

reliure s'est généralement imposé. Matériellement, le dernier numéro d'une série (année, trimestre, semestre, volumaison) était diffusé avec une page de titre spécifique et un sommaire cumulatif de la période couverte. Le relieur avait pour pratique de supprimer les éléments considérés comme parasites ; c'est-à-dire les pages et les signes qui affirmaient le caractère éphémère du titre : couvertures des fascicules et leurs sommaires successifs. De même, les réclames, les annonces, comme tous les signes marchands, étaient vouées à disparaître.

Les bibliothèques ont généralement choisi le traitement matériel des titres sous la forme de volumes constitués afin de prévenir l'entropie potentielle que la gestion des fascicules risque d'imposer en magasin. Relié, un titre est plus aisé à gérer, à conserver, à manipuler et à communiquer. Mais surtout, ce choix n'est pas arbitraire, il est en accord avec la logique des revues traitées, respectant les « outils » de navigation du lecteur dans des ensembles imprimés obéissant à une pagination continue. Reste que la mission de conservation du bibliothécaire a trouvé là matière à s'exercer. Ils ont généralement conservé, classé et relié en fin de volume les couvertures, publicités et autres éléments péritextuels, généralement écartés dans les reliures privées ou commerciales.

Dans le premier cas, les revues perdent des informations précieuses, dans l'autre, le lecteur est devant un artefact qu'il doit s'approprier, car, s'il y a néanmoins préservation des informations, leur report en fin de volume introduit des solutions de continuité, et donc un brouillage de la lecture.

Cette pratique propre au XIX^e siècle – mais que certaines revues actuelles ont conservée – n'est pas anodine. Avec le *volume* relié, la revue retrouve analogiquement le livre. Une totalité se substitue artificiellement au caractère fugitif de tout périodique. C'est la durée contre l'instant, la mémoire contre le transitoire, et cette pratique de capitalisation témoigne d'un inconscient bibliologique, significatif de la difficulté du siècle à penser la variété de ses interventions dans l'imprimé. Ces pratiques sont enveloppées d'un véritable silence documentaire. Rares sont les textes qui traitent de la manière dont on considère la revue avant le symbolisme, pour lequel les textes d'Ernest Raynaud ou de Remy de Gourmont sont constamment invoqués. En creux, se manifeste un tropisme du siècle pour l'idée d'exhaustivité et de somme, non sans recouper l'idée de collection (et de recollection), qui est, certes aussi, une pratique bibliothéconomique, mais qui, pour les directeurs de revues, contribuait à fidéliser un lectorat bibliophile.

Si la revue est vitrine, elle est encore *magasin* dans ce siècle qui invente les passages. Mais contrairement au Royaume-Uni, les grandes revues françaises ont toujours été en peine de trouver leur voie entre industrie et art, entre global et local. Cette histoire était déjà pratiquement esquissée en 1829 lorsque la *Revue britannique* constatait :

Tandis que, parmi nous, [les revues] n'ont presque jamais le nombre nécessaire d'abonnés pour indemniser les hommes généreux qui tentent ces hasardeuses entreprises, chez nos voisins, au contraire, elles sont l'occasion et le principe de bénéfices considérables, et souvent même de grandes fortunes. Il faut bien se garder d'en conclure que la nature nous ait distribué ses trésors intellectuels d'une main plus parcimonieuse : le talent est le même chez les deux nations, mais il n'y met pas en œuvre les mêmes matériaux. Rien de plus limité que ceux dont disposent les rédacteurs de nos recueils périodiques, tandis que, dans la Grande-Bretagne, ces matériaux, préparés par une multitude de mains, arrivent de tous les points de l'univers²⁵.

Les chantiers actuels de numérisation de périodiques entrepris tant à la BnF que dans d'autres bibliothèques françaises et internationales se retrouvent donc confrontés à des collections conditionnées des décennies, voire des siècles auparavant.

La numérisation et l'océrisation s'adaptent à l'état des documents, tels qu'ils sont aujourd'hui accessibles dans les magasins. Bien évidemment, des opérations de maintenance par des techniciens d'art sont parfois nécessaires avant de scanner ces collections ; de même, il faut de temps à autre intervenir sur la description catalographique. Cependant, il serait difficile à une bibliothèque de reconsidérer complètement le mode de conservation sous lequel une collection lui a été transmise. Cela nécessiterait un personnel dédié, des temps de traitement longs, un pilotage scientifique pour chaque titre. Cela ne signifie pas pour autant que le problème ne soit pas pris en compte par les professionnels de la lecture que sont les bibliothécaires, qui travaillent constamment à rechercher les meilleurs modes d'accès et de consultation grâce aux interfaces et aux fonctionnalités des visualiseurs web. Ainsi, pour les périodiques pérennes, la présentation chronologique au fascicule permet une consultation rapide. Un accès « kiosque » offrira bientôt de consulter, pour une date donnée, les titres disponibles, rendant notamment plus rapide la constitution, par exemple, de dossiers de presse. Reste que nous ne sommes qu'au début de l'ère du numérique, et l'avancée des vingt premières années présage encore de conséquentes innovations dans le traitement des données. Si le terme d'hypertexte est aujourd'hui moins d'actualité que dans les premières années du web, il est le principe à partir duquel le document va connaître une mutation décisive.

25 Préface, hors livraisons, au volume annuel de la *Revue britannique*, vol. XXII, 1929, p. 10. La supériorité reconnue à la presse britannique est aussi un topique de toutes les monographies sur le journal et le journalisme au XIX^e siècle.

Mis en œuvre à la BnF, le site *data.bnf.fr*²⁶ offre une manière élégante et rapide de synthétiser des informations catalographiques et des ressources documentaires dans une seule interface. Il est caractéristique de ce que l'on nomme le web sémantique²⁷, expression proposée par Tim Berners-Lee en 2001 pour désigner une évolution qui permettrait aux données disponibles (contenus, liens) d'être plus facilement utilisables et interprétables automatiquement par des agents logiciels²⁸. Tout le savoir bibliographique accumulé pendant des siècles dans les divers catalogues structurés et informatisés de la BnF est susceptible d'une interopérabilité nouvelle, se déployant en un réseau d'informations à la disposition du lecteur, mais aussi susceptible de dialoguer de façon automatisée avec d'autres entrepôts de données sur le réseau.

786

On peut ainsi anticiper des chantiers d'initiative universitaire permettant de reconstruire l'écosystème d'une revue. Un tel système, dont certains segments existent déjà, s'appuierait sur l'expertise des bibliothèques en termes de signalement et de communication. Les notices des périodiques offrant les métadonnées bibliothéconomiques classiques pourraient être complétées, liées aux notices des individualités participant à des niveaux divers à l'animation et à la vie d'un titre (rédacteurs en chef, collaborateurs, etc.), aux éditeurs de ces titres, et enfin à l'indexation par sujets. De même, les publications périphériques d'une revue, ses propres collections de textes, d'estampes, ses catalogues, permettraient de simuler son périmètre éditorial. Les sociabilités revuistes, aussi bien internes qu'externes, peuvent être modélisées au travers de corpus divers : liens avec d'autres titres, textes programmatiques, mémoires ou études. Chaque revue est enfin fortement incarnée par les œuvres phares qu'elle a accueillies en pré-originales, qui peuvent rebondir vers les publications, les manuscrits, les correspondances. Un tel réseau commence à être bâti en partie. La base « Petite presse » en cours

26 Voir Romain Wenz et Agnès Simon, « Des outils automatiques pour le signalement en bibliothèque : expérimentations autour du projet *data.bnf.fr* », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 5, septembre 2012, disponible sur <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2012-05-0039-008>; et la page dédiée <http://data.bnf.fr/about>. À ce jour (mars 2017), *data.bnf.fr* a traité 70 % du catalogue de la BnF. En notices d'autorité, cela correspond à 2 074 296 auteurs, 245 490 œuvres, 184 250 thèmes, 116 879 lieux, 2 535 dates, 57 711 spectacles, 324 126 périodiques.

27 On parle aussi de *web de données*, de *link data* : http://www.bnf.fr/fr/professionnels/innov_num_web_donnees.html.

28 Tim Berners-Lee, James Hendler et Ora Lassila, « The Semantic Web », *Scientific American*, vol. CCLXXXIV, n° 5, mai 2001, p. 34-43.

de réalisation sur le site medias19.org²⁹ est structurée afin d'être compatible avec data.bnf.fr, chaque titre proposant des liens vers des référentiels : équipes éditoriales, collaborateurs, genre d'interventions, etc.

Le document lui-même est susceptible de traitements complémentaires. La numérisation en haute définition, telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui, accompagnée d'une OCR qui tend vers un pourcentage minime d'erreurs dans la reconnaissance des caractères, va de pair avec une exemplarisation qui cherche à restituer la continuité des fascicules d'un titre. Au niveau de chaque unité documentaire, les pages peuvent recevoir un typage qui permet de différencier les couvertures du corps du document et des informations périphériques, de distinguer ce qui est texte et images, voire annonces publicitaires ou catalogues. Dans les chantiers en cours, l'utilisation d'un langage structuré (XML) permet d'indexer le mode texte de manière significative en balisant des entités comme les noms de personnes ou de lieux. Destiné à la presse, mais susceptible d'être utilisé dans les revues, le programme Europeana Newspaper travaille à repérer automatiquement les articles, les signatures, les paginations. La segmentation des blocs de texte, la reconnaissance des titres et des auteurs pourraient permettre de construire des sommaires lorsqu'ils sont inexistant³⁰.

Si ce faisceau de nouvelles technologies contribue au passage du texte vers l'hypertexte, cette idée reste cependant celle qui organise depuis ses débuts le fonds numérisé de la BnF. La numérisation d'un document nécessite conjointement la possibilité de numériser son écosystème documentaire. C'est une manière de repenser l'idée de collection sous l'angle du corpus, de décliner la bibliothèque en nœuds d'informations sous-tendus par des liens sémantiquement riches, de diffuser plus largement cet ensemble grâce au protocole OAI-PMH, et au web de données. Dans ce processus, le lecteur collabore avec le bibliothécaire dans sa tâche quotidienne pour révéler de nouvelles *lisibilités*, notamment, en ce qui nous concerne ici, la mémoire des revues.

29 Développée par le PHisTeM (Poétique Historique des Textes Modernes), dirigé par Alain Vaillant dans le cadre de l'ANR franco-québécoise « Médias 19. Pratiques et poétiques journalistiques du XIX^e siècle », dont les deux autres partenaires sont le RIRRA 21 de l'université Montpellier 3 (Marie-Ève Thérenty) et la faculté des Lettres de l'université Laval de Québec (Guillaume Pinson).

30 <http://www.europeana-newspapers.eu>. L'OLR est une technologie qui s'attache à la segmentation d'articles, la reconnaissance des entités nommées, la reconnaissance de catégories de page.

LE BLOG *LES PETITES REVUES* :
UN OUTIL BIBLIOGRAPHIQUE SUR LA TOILE

Mikaël Lugan

SUR LE CHEMIN DES REVUES

Dès lors que le chercheur aborde le symbolisme, en tant que mouvement littéraire, ou qu'il est amené à étudier plus précisément l'œuvre de l'un de ses animateurs, la consultation des revues littéraires et artistiques s'impose. Ayant centré mes recherches universitaires sur Saint-Pol-Roux, poète encore méconnu malgré la vingtaine de volumes éditée par René Rougerie entre 1970 et 2010, et commencé une thèse intitulée *Saint-Pol-Roux dans l'histoire littéraire*, il m'a semblé pertinent et nécessaire de procéder à un dépouillement – qui fût le plus exhaustif possible – des publications périodiques contemporaines de son activité d'écrivain, période assez longue puisque couvrant près de soixante ans, de 1882 à 1940. Il s'agissait de répertorier ses contributions aux revues ; d'abord, dans le but d'établir une bibliographie détaillée de son œuvre publiée¹ ; dans le but aussi de relever les éventuelles variantes entre la version d'un texte pré-publié en revue et celle, définitive, parue en volume. Je ne donnerai qu'un exemple de ce travail relevant de la génétique textuelle.

Dans la quatrième livraison de *La Pléiade*, dont Saint-Pol-Roux (qui n'est alors que Paul Roux) fut un des fondateurs avec Éphraïm Mikhaël, Pierre Quillard et Rodolphe Darzens, le poète donne « Lazare », un long poème dédié à Villiers de L'Isle-Adam. Le texte, qui fera d'abord l'objet d'une publication en plaquette en 1886, est repris, dix-sept ans plus tard, dans le recueil *Anciennetés*, édité par le Mercure de France². Le titre du seul recueil de vers publié du vivant de l'auteur exprime suffisamment combien Saint-Pol-Roux considère les sept poèmes qui

- 1 Ce travail s'impose particulièrement avec Saint-Pol-Roux dont le dernier volume d'importance, *Les Féeries intérieures*, paraît en 1907. À partir de cette date et jusqu'à sa mort, la « visibilité littéraire » du poète n'est donc assurée que par les revues auxquelles il collabore ou qui lui consacrent un article.
- 2 Voici ces trois publications dans l'ordre chronologique : « Lazare », *La Pléiade*, n° 4, juin 1886, p. 107-110 ; *Lazare*, Paris, Presses d'Alcan-Lévy, 1886 ; *Anciennetés*, Paris, Société du *Mercure de France*, 1903, p. 65-75.

le composent, tous écrits entre 1884 et 1890, comme des témoignages d'une époque de formation et d'une écriture avec lesquelles il a pris ses distances. Pour autant, le poète n'a pas hésité à réécrire certains vers. Ainsi, dans « Lazare », les variantes sont nombreuses ; deux quatrains se voient entièrement réécrits. Le quatrième alexandrin de la troisième strophe, « L'écureuil de ses yeux tournait d'un rond d'enfer », devient « Tombé du ciel, on l'eût dit monté de l'enfer ». La comparaison des deux versions montre que Saint-Pol-Roux a cherché à gommer les images qui pouvaient apparaître comme exagérément outrancières ou grotesques – le poète de 42 ans recherchant davantage à se faire reconnaître de son lecteur qu'à le brutaliser, ce que le poète inconnu de 25 ans, dans une revue tirée à 200 exemplaires, pouvait se permettre. Sans doute Saint-Pol-Roux s'était-il souvenu aussi des critiques d'un René Ghil, pourtant collaborateur de *La Pléiade*, dans *La Revue indépendante* de mars 1892. Ghil y citait « Lazare », non sans le déformer, pour illustrer sa critique du « Magnificisme » :

790

Il ne nous avait pas convaincus par son petit poème (première mise en pratique) de la Résurrection de Lazare. [...] M. Saint-Pol-Roux nous convie à cet émerveillement :

« L'écureuil de ses yeux tournait dans les orbites. » [sic]

(Je ne garantis pas le texte du vers, le poème n'étant entre mes mains, et c'est dommage, car il fourmille de magnificences pareilles ! mais l'image est exacte, et « l'écureuil » aussi...)³.

Le souci du poète de respecter les critères du bon goût, pour que tel vers ou telle image ne nuise pas à la beauté générale du poème, l'aura donc conduit à réactualiser ses *Anciennetés*. Il est intéressant de noter que « Lazare » ressuscitera encore, trois ans après la mort de Saint-Pol-Roux, dans *Domaine français*, livraison anthologique de *Messages*, la revue de Jean Lescuré, publiée à Genève⁴. Le poème de Saint-Pol-Roux clôt l'imposante livraison de cette revue de résistance à l'Occupation. Mais ici, il figure dans sa première version, celle parue dans *La Pléiade* de 1886, puis en plaquette la même année, probablement communiquée par Paul Eluard. La date d'écriture est précisée, « juin 1885 », et la rédaction note en pied de poème que « Saint-Pol-Roux est mort assassiné en 1940 ». Il s'agit bien évidemment d'ajouter le Magnifique au panthéon de la Résistance et de donner à lire le poème comme un symbole d'espoir et de renaissance. La publication restitue l'outrance et la violence des images de la

3 René Ghil, « Données évolutives », *La Revue indépendante*, vol. XXII, n° 65, mars 1892, p. 369-370.

4 « Lazare », dans *Domaine français. Messages 1943*, Genève, Éditions des Trois Collines, 1943, p. 443-446.

version originale aux lecteurs de 1943, rendant au poète sa jeunesse et son audace – deux qualités qui s'imposent alors.

C'est dire que la recherche dans les revues intéresse autant la réception de l'auteur par ses contemporains que par la postérité. Le bibliographe, que tout chercheur devient naturellement, ne peut se contenter de relever les références des textes publiés par le poète sur lequel il travaille ; il doit aussi répertorier les articles qui lui sont consacrés, les comptes rendus de ses ouvrages, de ses collaborations aux revues, et les textes qui lui sont dédiés. Il s'agit, bien évidemment, d'obtenir la perception la plus juste de l'état de la réception d'une œuvre à un moment précis, comme de l'évolution de cette réception sur la durée. Ce travail complémentaire permet, d'une part, de mieux définir le regard porté sur un auteur par ses contemporains immédiats et de le situer dans le champ littéraire de l'époque, de dégager un réseau d'affinités, d'amitiés littéraires, dont il ferait partie, et, d'autre part, de mesurer son influence sur les générations suivantes.

Ainsi, Saint-Pol-Roux – pour conserver cet exemple – apparaît à ses contemporains fin-de-siècle, par sa démesure, son verbalisme, son goût pour les images surprenantes, comme un poète quelque peu en marge du mouvement symboliste, quand pour les détracteurs de ce dernier, il en est un représentant idéal, en route pour Charenton. Dans les premières années du xx^e siècle, avec l'institutionnalisation du symbolisme, Saint-Pol-Roux est davantage perçu comme l'un de ses animateurs. L'intérêt pour son œuvre, que l'absence de publications ne permet pas d'entretenir, s'amenuise considérablement pendant la première guerre mondiale et dans l'immédiat après-guerre. Il faut attendre le milieu des années vingt et l'hommage collectif que lui rendent les surréalistes dans *Les Nouvelles littéraires* du 9 mai 1925 pour que, de nouveau, les milieux littéraires lui consacrent des articles. S'impose alors, progressivement, mais durablement, une lecture surréaliste de l'œuvre de Saint-Pol-Roux, défini par André Breton comme « maître de l'image ». Si cette lecture procède, d'une certaine manière, des articles critiques de la période symboliste – qu'on pense au masque que lui consacre Remy de Gourmont, ou au compte rendu de Marc Legrand dans *L'Ermitage*⁵ –, les réticences ont laissé place à l'enthousiasme. Quand les symbolistes, tout en louant certaines de leurs audaces, reprochaient aux poèmes de Saint-Pol-Roux leur manque de mesure, les surréalistes célèbrent la liberté d'imagination qui préside à leur écriture. Pendant la seconde guerre mondiale et les années qui suivirent, les circonstances particulièrement tragiques

5 Remy de Gourmont, « Saint-Pol-Roux », *La Revue des revues*, 2^e série, vol. XIX, n^o 18, 15 septembre 1896, p. 496-498 ; Marc Legrand, « *Les Reposoirs de la Procession*, par Saint-Pol-Roux », *L'Ermitage*, 5^e année, n^o 6, juin 1894, p. 371-373.

de la mort du poète⁶ infléchissent la réception de l'œuvre et modifient encore sa perception. Les hommages se multiplient dans les revues de la zone libre ou les publications clandestines. Saint-Pol-Roux entre dans le martyrologe de la Résistance, et son œuvre devient le symbole d'une France dévastée, mais qui renaîtra. Tel est le sens de la publication de « Lazare » dans *Messages*; tel est le sens aussi de l'article « Saint-Pol-Roux ou l'espoir » que Louis Aragon donne dans le n° 2 de *Poésie* 41⁷. Est-il besoin de préciser que cette double réception, par les surréalistes d'une part, par la Résistance d'autre part, conditionne encore grandement, de nos jours, la lecture ou la non-lecture de l'œuvre du poète ? Saint-Pol-Roux demeure ce « précurseur du surréalisme » mort « assassiné par les nazis ».

792

Un examen minutieux des revues s'avère donc essentiel pour l'étude de la production littéraire comme pour l'étude de la réception d'une œuvre. Et ce qui est valable pour un poète, en particulier, l'est évidemment pour un mouvement ou un groupe. Le symbolisme, le naturisme, le dadaïsme, le surréalisme, tous les *-ismes* se sont élaborés, construits, fédérés, essentiellement dans les revues. Leur appréhension passe donc par la lecture de ces supports particuliers. Il en va, plus largement, de la compréhension de l'histoire littéraire, ou plutôt d'une meilleure connaissance des champs littéraires successifs et des rapports de force qui les définissent. Connaître une œuvre, un mouvement, c'est connaître les conditions qui ont permis leur naissance et leur développement, c'est aussi connaître ce à quoi ils s'opposent. Bref, il ne suffit pas simplement de recenser les titres auxquels Saint-Pol-Roux a collaboré ; il s'agit également de comprendre pourquoi il est absent des autres. Les revues sont une source considérable d'informations pour l'historien de la littérature. Afin de faciliter mes recherches sur le Magnifique et quelques autres⁸, je me suis alors mis à acheter des revues qui ne sont pas toutes à la BnF, et me retrouve aujourd'hui à la tête d'une collection de plus de 2 000 numéros. De cette matière, support de recherches personnelles, est née l'idée d'un blog.

6 Si Saint-Pol-Roux décède d'une crise d'urémie à l'hôpital de Brest le 18 octobre 1940, sa mort survient après une série d'événements particulièrement sombres : l'irruption, la nuit du 23 au 24 juin, d'un soldat allemand dans son manoir qui tuera la servante Rose d'une balle en pleine bouche et violentera Divine, la fille du poète ; le pillage, quelques semaines plus tard, du manoir et la destruction de nombreux manuscrits inédits.

7 Louis Aragon, « Saint-Pol-Roux ou l'espoir », *Poésie* 41, n° 2, décembre 1940-janvier 1941, p. 23-29. D'autres revues, proches de la Résistance, rendront hommage, pendant l'Occupation ou immédiatement à la Libération, à Saint-Pol-Roux. Voir notamment Henri Hell, « Documents pour servir à l'histoire du fascisme : l'assassinat de Saint-Pol-Roux », *Fontaine*, n° 25, novembre-décembre 1942, p. 531 ; Tristan Tzara, « Saint-Pol-Roux », *Les Étoiles du Quercy*, n° 3, janvier 1945, p. 33.

8 Notamment Remy de Gourmont, dont j'ai entrepris, il y a quelques années, d'établir la bibliographie des contributions aux journaux et revues.

D'abord, je pouvais satisfaire un goût pervers pour les bibliographies ; ensuite, je mettais à disposition des chercheurs, des amateurs, des curieux, un support accessible qui pût faciliter leurs recherches. Je voulais, toutefois, réaliser un outil qui ne fût pas redondant par rapport à ceux déjà existants, qui leur fût plutôt un complément. Je n'ai, en effet, pas la prétention d'avoir rien inventé ; des essais de bibliographie, papier ou numériques, existent, et, la conception du blog leur devant beaucoup, on me permettra de mentionner quelques-uns de ces travaux qui m'ont influencé.

BRÈVE BIBLIOGRAPHIE DES OUTILS

Le pionnier est Remy de Gourmont, qui publia son « essai de bibliographie des petites revues » dans quatre livraisons de la *Revue biblio-iconographique*, de mars à juin 1899, avant de le faire paraître sous forme de plaquette, l'année suivante, au Mercure de France. Les premières revues – en dehors de quelques titres précurseurs, comme *La Revue des lettres et des arts* de Villiers de L'Isle-Adam, que Remy de Gourmont retient – coïncident avec la naissance ou les premières manifestations du symbolisme. On ne s'en étonnera guère. Et l'auteur, dans sa préface, en rappelle l'importance, exemples à l'appui : « jamais, à aucun moment de leur carrière, ni Villiers, ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Laforgue ne publièrent leurs œuvres que dans des revues dont quelques-unes furent si *petites* que leur nom est devenu une énigme. » Et, au cas où ces quatre noms ne suffiraient pas à prouver que l'essentiel s'est joué dans ces audacieuses publications périodiques, Gourmont compare, pour les années 1886-1887, les collaborateurs de l'imposante *Revue des deux mondes* et ceux de la jeune *Revue indépendante* :

Du côté petite revue, on trouve : Tolstoï, Bourget, Barbey d'Aureville, Huysmans, Wyzewa, Laforgue, Mallarmé, Anatole France, Villiers de l'Isle-Adam, Mirbeau, E. de Goncourt, H. Lavedan, L. Descaves, Th. de Banville, G. Rodenbach, É. Verhaeren, Paul Hervieu ; – et de l'autre, du côté grande revue : Rabusson, Broglie, Charmes, Lavisse, Bellaigue, Theuriet, Rousset, Jusserand, Bentzon, Du Camp, André Lemoyne, Delard, Cherbuliez, Georges Duruy, Georges Lafenestre, Vogüé, Brunetière, Ganderax, Moireau, Frédéric Houssay, Victor du Bled. Cela donne à réfléchir.⁹

La plaquette recense près de 130 titres classés par ordre alphabétique. Sont précisés : le titre, le directeur et/ou le rédacteur en chef, l'adresse, la fréquence, le nombre de pages, le format, la date du premier numéro, et pour certains les

9 [Remy de Gourmont], *Les Petites Revues. Essai de bibliographie*, préf. Remy de Gourmont, Paris, Librairie du Mercure de France, 1900, p. 2-3, *sic* pour les graphies.

principaux collaborateurs. « Il faut espérer », disait Gourmont à propos de son essai, « qu'il sera complété et continué. » Il n'y eut rien avant longtemps. Notons tout de même quelques tentatives de catalogue utiles : celle d'Ernest Raynaud qui, en fin de ses volumes de *La Mêlée symboliste*, dressa des « éphémérides poétiques » répertoriant chronologiquement, avec plus ou moins de justesse et d'exhaustivité, les nouvelles revues entre 1870 et 1910¹⁰ ; celle, aussi, de la revue *Belles-lettres* de décembre 1924, qui, à la suite de l'intéressante enquête consacrée aux « revues littéraires d'avant-garde », en donna une liste chronologique de 1872 à 1914¹¹. Bien que ces deux essais, moindres, se contentassent de préciser directeur du périodique et année de parution, ils permettaient néanmoins de compléter un peu le travail de Remy de Gourmont. Mentionnons également la thèse de Noël Richard, *Louis Le Cardonnell et les revues symbolistes* (Privat, Toulouse, 1946), qui présente une vingtaine de publications rhodaniennes et parisiennes auxquelles l'abbé-poète collabora.

794

Il faudra attendre 1956 et le répertoire descriptif de Roméo Arbour, *Les Revues littéraires éphémères paraissant à Paris entre 1900 et 1914*¹², pour que le chercheur entre enfin en possession d'une suite digne de la bibliographie gourmontienne. On peut déplorer le double arbitraire qui a présidé à la constitution de ce répertoire : arbitraire géographique qui limite la sélection à Paris, alors que l'époque est justement à la décentralisation littéraire ; arbitraire de durée de vie qui limite la sélection aux revues n'ayant pas vécu plus de quatre ans (pourquoi quatre ans, et pas trois ou cinq ?). Mais il fallait bien que l'auteur se fixât quelques contraintes, tant la tâche qui consisterait à réaliser une bibliographie exhaustive de toutes les « petites revues » nationales à dominante littéraire ayant paru entre 1870 et 1940 semble herculéenne. Reste que l'auteur a répertorié 185 titres et qu'il a eu la bonne idée d'adopter la méthodologie de Remy de Gourmont et de la développer. Ainsi, en plus des précisions données précédemment, figurent date du dernier numéro, changements de rédaction, fusions s'il y en a lieu, résumé générique du contenu, cotes de bibliothèque ; et la liste des collaborateurs devient plus systématique et mieux détaillée.

Quatorze ans plus tard, Richard L. Admussen décida de donner une suite au travail de ses prédécesseurs, dont il signale l'importance dans sa préface, en publiant son « répertoire descriptif » des *Petites Revues littéraires (1914-1939)*¹³.

10 Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste* [1918-1922], rééd. Paris, Nizet, 1971, p. 181-188, 363-371 et 556-567.

11 « Les revues d'avant-garde – enquête de MM. Maurice Caillard et Charles Forot », *Belles-lettres*, n° 62-66, décembre 1924, p. 209-217 (pour la liste chronologique).

12 Roméo Arbour, *Les Revues littéraires éphémères paraissant à Paris entre 1900 et 1914*, Paris, José Corti, 1956.

13 Richard L. Admussen, *Les Petites Revues littéraires, 1914-1939*, Paris, Nizet, 1970.

S'il ne change rien à la méthodologie développée par Arbour, il ouvre légèrement son champ d'investigation, évaluant le caractère éphémère d'une revue à cinq ans et non plus à quatre, et y intégrant « les revues de la province et de l'étranger les plus importantes ». Dès lors, ce sont 269 titres qui sont répertoriés, sur vingt-cinq ans. L'index est intéressant à observer ; on y voit clairement se dessiner un changement de génération et le bouleversement du champ littéraire avec l'entrée en force des dadaïstes et des surréalistes dans la République des lettres. Leurs collaborations y sont, en effet, nombreuses, qu'elles concernent leurs propres publications ou d'autres. Comptons par exemple les contributions de : Pierre Albert-Birot, 18 ; Louis Aragon, 21 ; Céline Arnould, 18 ; Hans Arp, 15 ; André Breton, 27 ; Robert Desnos, 14 ; Paul Eluard, 25 ; Yvan Goll, 17 ; Max Jacob, 38 ; Benjamin Péret, 13 ; Francis Picabia, 15 ; Pablo Picasso, 13 ; Pierre Reverdy, 27 ; Georges Ribemont-Dessaignes, 29 ; André Salmon, 31 ; Philippe Soupault, 29 ; Jules Supervielle, 33 ; Tristan Tzara, 28. Une nouvelle génération, qu'accompagnent quelques grands frères en poésie, chasse la précédente, qu'on qualifiera par commodité de symboliste. Les Gustave Kahn, Francis Vielé-Griffin, René Ghil, Camille Mauclair sont bien moins sollicités par les revuistes de l'avant-garde littéraire, quand Émile Verhaeren et Jean Moréas disparaissent des oubliées mémoires de la jeunesse dans le même temps que Guillaume Apollinaire, bien que mort, demeure un collaborateur paradoxalement très actif des feuilles nouvelles. Des aînés, ne surnagent plus que Han Ryner (avec 14 contributions), dont la pensée libertaire trouva une caisse de résonance dans la France de l'après-guerre, Paul Valéry (avec 21 contributions), au-dessus des mêlées, et Saint-Pol-Roux (avec 11 contributions), qui bénéficia de la percée surréaliste, et put, dans les années 1920, apparaître comme l'éternel précurseur des tendances nouvelles.

La *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles* par Jean-Michel Place et André Vasseur devait comporter davantage que les trois volumes qui ont finalement paru et qui couvrent les années 1840 à 1930. « Qui couvrent » n'est sans doute pas la formulation idoine, puisque les auteurs ne sont guère parvenus à l'exhaustivité qu'ils s'étaient fixée :

Le besoin d'une bibliographie des revues se fait de plus en plus sentir, au moment où l'on prend conscience de l'importance littéraire de ces ouvrages, et de l'anarchie qui, ayant longtemps régné dans leur recensement et leur conservation, suscite aujourd'hui de très importants travaux de classement méthodique et de dépouillements systématiques.

Nous publierons, titre par titre, l'histoire, la description matérielle, la collaboration et les sommaires de chacune des revues petites et grandes que le temps a dispersées au fil des ans. Ces études constitueront, nous l'espérons,

une source de documentation unique pour tous ceux qui s'intéressent à la vie littéraire¹⁴.

Un ambitieux et merveilleux programme, qui, s'il ne fut pleinement réalisé, donna naissance à trois beaux volumes. Non pas un répertoire comme les ouvrages précédents, mais une bibliographie descriptive scrupuleusement détaillée. Dans le premier volume, à peine seize revues, choisies dans une période de soixante ans (1840-1898), mais analysées sur près de 350 pages, quand la plus épaisse des bibliographies précédentes ne dépassait pas les 160. Ici, point d'éphémère : *La Jeune France* vécut une bonne dizaine d'années ; point de centralisation géographique : *La Syrinx* paraissait à Aix-en-Provence et *La Coupe* à Montpellier. En plus de relever la moindre particularité, les auteurs ont reproduit l'intégralité des sommaires et indexé tous les collaborateurs. Les deux volumes suivants analysent également seize revues chacun, mais sur des périodes plus resserrées de quinze ans : 1875-1899 pour le tome II, 1915-1930 pour le tome III¹⁵. Le recensement s'y veut plus méthodique et manifeste le souci de dégager des périodes littéraires significatives pour le développement des revues.

796

Paul Aron et Pierre-Yves Soucy ne suivirent guère cette voie dans *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*¹⁶. Il s'agit une nouvelle fois d'un répertoire, et une nouvelle fois de haute utilité puisqu'il recense 1 066 titres. Il est vrai que les auteurs ne se sont pas embarrassés de contraintes chronologiques, ce qui est louable ; mais d'autres contraintes, plus matérielles, les auront conduits à produire des notices moins détaillées.

Il convient de mentionner aussi les travaux de Victor Martin-Schmets qui a établi des « bibliographies analytiques » très précises des revues belges, *L'Art jeune*, *Le Coq rouge*, *La Lutte*, *Antée*, *La Revue mosane*, dans quatre numéros de *Le Livre et l'Estampe* parus entre 1991 et 1996¹⁷. Signalons enfin les travaux de l'IMEC, qui a publié un *Panorama des revues littéraires sous l'Occupation* et un *Panorama des revues à la Libération*¹⁸ ; les bibliographies publiées à partir

14 Jean-Michel Place et André Vasseur, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions de *La Chronique des lettres françaises*, t. I, 1973, p. 8.

15 Jean-Michel Place et André Vasseur, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., Paris, Éditions Jean-Michel Place, t. II, 1974, et *ibid.*, t. III, 1977. Ce dernier devait comporter trois parties, dont seule la première fut publiée.

16 Paul Aron et Pierre-Yves Soucy, *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, éd. revue et augmentée, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1998. La préface (p. 7-66) fait un intéressant rappel historique du revuisme belge.

17 *Le Livre et l'Estampe*, n° 136, 1991, p. 227-327 ; n° 140, 1993, p. 7-137 ; n° 142, 1994, p. 103-192 ; n° 147, 1997, p. 85-152.

18 Caroline Hoctan, *Panorama des revues à la Libération (août 1944-octobre 1946)*, [Paris], IMEC, coll. « Inventaires », 2006 ; Olivier Cariguel, *Panorama des revues littéraires sous l'Occupation (juillet 1940-août 1944)*, [Paris], Éditions de l'IMEC, coll. « Inventaires », 2007.

du quatrième numéro dans *L'Œil bleu*; et les importants dossiers et articles que consacre, depuis sa création, *La Revue des revues*, aux revues anciennes et modernes.

Internet n'est pas en reste. Bruno Leclercq sur *Livrenblog*¹⁹, Éric Dussert sur son *Alamblog*²⁰, Christian Buat sur le site *Les Amateurs de Remy de Gourmont*²¹ ont consacré plusieurs billets ou pages à des bibliographies de revues. Gilles Picq a mis en ligne sur *Les Commérages de Tybalt* un répertoire de 212 revues dépouillées, classées par ordre alphabétique, et donne accès à une base de données téléchargeable indexant 368 revues littéraires parisiennes et plus de 2 000 collaborateurs²². On trouve également en ligne la thèse de René Bianco, *Un siècle de presse anarchiste d'expression française, 1880-1983* et le répertoire des périodiques anarchistes qu'il a établi²³. Le site *La Cave littéraire*²⁴ permet une consultation en ligne des catalogues de son impressionnante collection de revues littéraires, celui des revues ayant paru moins de 500 fois, et celui répertoriant les revues dont la collection dépasse les 500 livraisons; pour chaque numéro, le détail du sommaire est précisé.

Le site *revues-litteraires*²⁵ est probablement la ressource numérique la plus importante à ce jour. Créé en décembre 2009 par Luc Autret, il est consacré aux revues littéraires du xx^e siècle à nos jours, excluant de fait les revues nées à la fin du xix^e. Le site est un répertoire descriptif, s'inspirant des méthodes d'Arbour et d'Admussen, dont il reprend, comme base, les notices. Mais il s'enrichit progressivement pour devenir une véritable « bibliographie analytique ». En effet, aux fiches signalétiques sont peu à peu ajoutés les sommaires détaillés des numéros. Le site offre, par ailleurs, plusieurs possibilités de navigation pertinente, soit en utilisant l'index des revues, soit en utilisant les annexes géographiques (classement des revues par région et département de publication) ou les annexes chronologiques (titres répertoriés par années de parution). Enfin, outil précieux, le site propose pour de nombreux titres des références bibliographiques (souvenirs d'écrivains ayant collaboré à la revue, travaux universitaires, articles, biographies, etc.) qui permettent de mieux les appréhender.

19 Voir <http://livrenblog.blogspot.fr>.

20 Voir <http://www.lekti-ecriture.com/blogs/alamblog>.

21 Voir <http://www.remydegourmont.org>.

22 Voir <http://tybalt.pagesperso-orange.fr>.

23 Voir <http://bianco.ficedl.info>.

24 Voir <http://www.lacavelitteraire.com>.

25 Voir <http://www.revues-litteraires.com>.

Nourri de ces travaux, le blog est né, il y a plus de sept ans, le 11 novembre 2010. On s'interrogera peut-être sur les raisons qui m'ont poussé à faire le choix d'un blog plutôt que d'un site. D'abord, parce que, quand on possède – comme c'est mon cas – des compétences informatiques limitées, il est plus simple de réaliser et de gérer un blog qu'un site. J'avais, d'ailleurs, un peu d'expérience en tant que blogueur puisque j'animais déjà, depuis juin 2007, un blog consacré à Saint-Pol-Roux, *Les Féeries intérieures*. Ensuite, il m'a semblé intéressant de détourner ce qui, à l'origine, est un journal numérique, intime ou d'actualité – au sens large – pour y donner à lire, plutôt que des billets d'humeur, de l'austérité bibliographique. Car, à aucun moment, il n'a été question, dans mon esprit, de donner un avis personnel sur les titres mis en ligne, de juger telle ou telle revue selon mes goûts ; il m'a paru, assez vite, plus intelligent de faire de ces objets littéraires particuliers, dont beaucoup sont méconnus, voire oubliés, les véritables protagonistes du blog, en donnant une visibilité égale au *Livre des légendes*, à *Vers et Prose*²⁶, aux *Guêpes* ou à *La Muse française*.

Les billets sont réalisés à partir de ma collection. Ce n'est toutefois pas faute de l'avoir souhaité collaboratif. Il l'a, d'ailleurs, un peu été, puisque l'excellent Bruno Leclercq, qui nous a quittés prématurément, y a donné un billet consacré à *La Basoche* et huit autres à *La Presqu'Île*. Sans doute l'exigeant cahier des charges du blog, que je détaillerai plus loin, effraie-t-il ceux qui pourraient avoir des velléités de collaborer.

Un blog présente tout de même quelques inconvénients : le principe organisationnel étant celui du journal, la publication la plus récente chasse la précédente ; la consultation d'une collection ou d'une série de livraisons en est nécessairement perturbée, les dates de publication des billets inversant l'ordre chronologique de parution de telle revue. Ainsi, le premier numéro de *Vers et Prose*, dont la description a été mise en ligne le 19 mai 2013, se voit relégué loin derrière la fiche du dernier numéro, entoilée le 5 janvier 2014. Entre ces deux dates figurent toutes les autres livraisons de la revue de Paul Fort et le descriptif de numéros de plusieurs autres revues (*Isis*, *Les Heures*, *Le Quadrigé*, *Réalités secrètes*, *Jockey club de l'Apocalypse*). Il apparaît donc nécessaire d'ajouter un libellé (le titre de la revue) à chaque billet bibliographique, afin de pouvoir réunir en un ensemble cohérent les livraisons d'un même titre. La consultation s'en voit facilitée, même si les billets continuent d'apparaître dans l'ordre chronologique de leur publication sur le blog, et non dans celui, plus logique, de la revue. Pour pallier cette difficulté, il me semble préférable de naviguer dans le blog à partir de l'index des titres qui, pour chaque revue, rétablit l'ordre de

²⁶ Sur cette revue, voir la contribution de Claire Popineau, ici même, p. 399-416.

parution des numéros. Il faut donc reconnaître que le blog, d'utilisation plus simple pour son animateur, ne permet pas toujours une consultation très claire de son contenu.

Malgré cela, *Les Petites Revues* connaît une fréquentation honorable et qui s'accroît d'année en année. À ce jour, au rythme de 3 à 4 000 affichages de page par mois, il comptabilise plus de 240 000 visites. Il bénéficie d'un bon référencement et une recherche comportant les mots « petites revues » sur Google le fait apparaître en premier lien. Les statistiques sur les « sources du trafic » (liens à partir desquels les visiteurs sont redirigés vers le blog) montrent que les lecteurs viennent de sites en rapport avec la période essentiellement couverte par les revues artistiques et littéraires (*Livrenblog*, site des *Amateurs de Remy de Gourmont, e-gide*, etc.), ou à partir de recherches sur Google concernant surtout des auteurs, plus rarement des titres de revues, et, de plus en plus, directement par l'adresse du blog. Les visiteurs sont généralement domiciliés en France, mais une proportion non négligeable provient des États-Unis et d'autres pays européens. La langue, on le comprend, peut constituer une barrière pour les non francophones, mais les différentes origines relevées pourraient plaider pour une internationalisation de l'intérêt pour les revues littéraires anciennes.

Entre novembre 2010 et mars 2017, 605 billets ont été publiés, concernant 98 titres de revues parues entre 1880 et 2015. L'essentiel des billets, environ 560, sont des billets descriptifs de numéros ; les autres sont des billets plutôt documentaires, classés, pour l'heure, en trois catégories, chacune d'entre elles portant un libellé particulier. Il y a, d'abord, les mises en ligne des réponses à l'enquête de Maurice Caillard et Charles Forot sur « les revues d'avant-garde » (décembre 1924), réponses d'animateurs de revues auxquelles des billets bibliographiques ont été préalablement consacrés : les contributions de Joseph Billiet, directeur de *L'Art libre*, de Francis Carco rendant hommage à *La Phalange* de Jean Royère, de Gaston Picard, directeur de *L'Œil de veau* et de *L'Heure qui sonne*, de Saint-Georges de Bouhélier, qui anima plusieurs revues naturistes, de Maurice Denis, qui fut le collaborateur d'Adrien Mithouard à *L'Occident*, de Nicolas Beauvuin, qui fonda et dirigea *Les Rubriques nouvelles* et *La Vie des lettres*, de Han Ryner, que *Les Loups* avaient choisi comme maître, de Paul Castiaux, directeur des *Bandeaux d'or*, de Charles Callet, rédacteur de *L'Île sonnante*. Ces réponses, données aux enquêteurs par des animateurs de premier plan, permettent – malgré les années écoulées – d'approcher un peu mieux ce qui fut l'esprit des revues en question. Une autre catégorie, intitulée « les revues par... », propose des textes plus généraux, mais toujours signés de contemporains, sur le phénomène des revues. On y rencontre un article de Paul Souday sur les « jeunes revues », paru dans *Le Temps* du 29 septembre 1894, un débat entre Jean Lemoine et Roland Manuel publié dans *Le Quadrige*,

« pour et contre les jeunes revues »²⁷, une fiction satirique de Max Daireaux sur « la fondation d'une revue », extraite des *Rubriques nouvelles*²⁸, et l'incontournable chapitre de la *Stratégie littéraire* de Fernand Divoire, intitulé justement « Des revues »²⁹. Cette catégorie, appelée à s'étoffer, a pour vocation de donner à lire des points de vue différents sur la question des revues littéraires et artistiques et d'ainsi montrer que leur émergence et leur multiplication au sein de la production littéraire de l'époque avaient contribué à en faire, déjà, des objets d'étude, ou tout du moins, de curiosité. Le dernier ensemble, tout simplement intitulé « Documents », collecte des lettres inédites, issues de ma collection, qui apportent des informations sur la vie des revues : des projets de création (lettre de Charles Callet à Francis Éon, 16 juin 1906 ; lettre de Charles Vellay à Laurent Savigny, 1^{er} juillet 1898), aux projets de fusion (lettre d'André Ruyters à Jean Royère, 11 mars 1908 ; carte de Tristan Derème à J.-Aurélien Coulanges, 23 mai 1913), en passant par les offres et demandes de collaboration (lettre de Francis Carco à Jean Royère, 1^{er} mars 1907 ; lettre de Saint-Pol-Roux à Édouard Ducoté, 5 novembre 1899 ; lettres de Jean-Marc Bernard à Léopold Rosy, 1904-1910), les difficultés de bouclage d'un numéro (carte pneumatique de Charles Tillac à Jean Royère, 24 mai 1922), l'édition d'ouvrages à l'enseigne de la revue (lettre de Marcel Fromenteau à Gaston Picard, 22 avril 1913), ou la diffusion d'une lettre-circulaire pour une enquête (lettre de J.-Aurélien Coulanges à Gaston Picard, fin 1912). L'ambition est de rendre plus concrète, plus palpable, l'existence des revues, leurs enthousiasmes, leurs problèmes, les liens qu'elles pouvaient entretenir entre elles, etc. Signalons, en passant, puisqu'il a été question d'enquêtes, que cet autre phénomène étant étroitement lié à la presse et aux revues, j'ai entrepris de dresser la liste de celles qui apparaissent dans les billets bibliographiques mis en ligne. Figurant, pour l'instant dans un « document », la lettre circulaire adressée par J.-Aurélien Coulanges à Gaston Picard³⁰, il n'est pas impossible que cette bibliographie en cours des enquêtes menées par les revues littéraires se transforme prochainement en une nouvelle page qui pourrait s'intituler « Enquêtes en revues ». C'est dire que le blog n'est jamais définitivement construit et qu'il continue de s'enrichir ou de se réformer afin de gagner en clarté et en efficacité.

Car je souhaite insister sur ce point : le blog n'offre pas d'analyses, il ne cherche pas à définir ou à tirer des conclusions. C'est essentiellement un outil, à fonctions

27 *Le Quadrige*, n° 1, novembre 1912, p. 3-5.

28 *Les Rubriques nouvelles*, n° 6, 15 décembre 1909, p. 204-206.

29 Fernand Divoire, « Des revues », dans *Stratégie littéraire* [1924], Paris, La Tradition de l'Intelligence, 1928, p. 15-17. Voir aussi la réédition *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire*, éd., notes et postface par Francesco Viriat, [Paris], Mille et Une Nuits, coll. « La petite collection », 2005.

30 Voir <http://petitesrevues.blogspot.fr/2014/01/document-lettre-circulaire-de-j.html>.

multiplés peut-être, que les chercheurs doivent s'approprier. Cela paraît évident pour les « documents » qui sont présentés mais rarement commentés. Ça l'est plus encore pour les billets bibliographiques.

Qu'est-ce qui préside à la mise en ligne de la description de telle revue plutôt qu'une autre ? Difficile à déterminer. Je ne me suis pas fixé de programme. Ma collection compte environ 320 titres. Je numérise, à chaque acquisition d'exemplaire, la couverture de la revue et la classe dans un dossier déjà existant ou qu'il me faut créer. Dans le détail, la collection compte 41 revues de la fin du XIX^e siècle, 123 parues entre 1900 et 1914, 120 publiées entre 1914 et 1939, 40 nées pendant ou après la seconde guerre mondiale : 15 % des titres mis en ligne appartiennent à la fin du XIX^e, 42 % à la période 1900-1914, 32 % à la période 1914-1939, et 11 % à l'après 1940. On en déduira que mes préférences vont aux revues de la Belle Époque et que mes acquisitions concernent essentiellement cette période ; c'est sans doute vrai. On pourra peut-être faire aussi l'hypothèse qu'on assiste, dans cette fourchette d'une trentaine d'années, à l'âge d'or des revues littéraires et artistiques. Je n'ai pas sérieusement étudié la question, mais il n'est pas interdit de penser qu'elles furent plus nombreuses, moins durables aussi sans doute, en cette époque qu'on a souvent qualifiée d'« anarchie littéraire »³¹. Certes, Roméo Arbour répertoriait 185 titres pour la période allant de 1900 à 1914, quand Admussen en relevait 269 pour la période suivante ; rappelons toutefois qu'Arbour se limitait à Paris et évaluait la durée éphémère d'une revue à quatre ans, quand Admussen élargissait son champ d'investigation aux principales revues de province et de l'étranger, et augmentait d'un an leur durée. La comparaison n'apparaît donc pas forcément pertinente. Loin de moi, cependant, l'idée de dégager des conclusions à partir d'une lecture statistique des billets mis en ligne. La subjectivité, consciente ou inconsciente, a, en effet, trop de part dans le choix des revues décrites pour pouvoir trancher. On pourra comprendre que je puisse sélectionner une revue parce que son contenu me semble particulièrement riche, ou amusant, ou parce qu'elle est rare, ou parce qu'elle paraît significative d'une tendance, ou parce que tel auteur que j'affectionne y a collaboré ; de même qu'on pourra comprendre que je puisse différer la mise en ligne de telle autre parce que trop connue, ou pour des raisons purement matérielles : ses dimensions dépassent largement mon modeste scanner A4. Reste que, si les raisons qui président au choix sont

31 Depuis la plaquette d'Anatole Baju, *L'Anarchie littéraire* (Paris, Léon Vanier, 1892), l'expression a servi à désigner la multiplication des tendances, écoles et mouvements littéraires nés entre la fin du XIX^e siècle et 1914. C'est le titre d'un ouvrage de Charles Recolin (*L'Anarchie littéraire*, Paris, Librairie académique Perrin, 1898). L'expression est reprise par Georges Casella et Ernest Gaubert dans *La Nouvelle Littérature, 1895-1905* (Paris, Sansot, 1906) et d'autres critiques de l'époque.

multiples et ne répondent pas à une méthode scientifique, mon projet est bien de n'en délaissier aucune. Le traitement bibliographique est rigoureusement le même d'une revue à l'autre.

Lorsque je me suis posé la question de la méthode à adopter, au moment de rédiger le premier billet bibliographique, il m'est apparu comme une évidence que Jean-Michel Place et André Vasseur avaient tracé dans leurs trois volumes la voie à suivre. Mon cahier des charges reprend donc celui de la *Bibliographie des revues et journaux littéraires du XIX^e et du XX^e siècles*, tout en lui apportant quelques compléments, l'objectif étant de fournir la somme d'informations la plus complète possible par billet. Pour chaque nouvelle revue mise en ligne, une fiche signalétique de la collection est réalisée. On y trouve le titre, le sous-titre, les dates extrêmes de parution, la périodicité, le lieu de publication, le format, une description rapide de la couverture, les informations sur la pagination, les prix du numéro et des abonnements, les animateurs (directeur, rédacteur en chef, secrétaire de rédaction, secrétaires d'administration, etc.), une liste – la plus exhaustive possible – des collaborateurs, des artistes et illustrateurs, les adresses (administration et rédaction), les gérants, les dépositaires, l'éditeur, les imprimeurs.

802

Pour tous les exemplaires décrits, je reproduis la couverture, sous laquelle figure une fiche descriptive du numéro précisant la date de parution, les informations données sur les quatre faces des couvertures recto et verso, les pages annexées au numéro (encarts publicitaires, notes, etc.) paginées ou non, la pagination.

Vient ensuite le sommaire détaillé: le nom de l'auteur en gras, le titre de la contribution en italique, le genre auquel elle appartient en romain, la pagination entre parenthèses; entre crochets, peuvent être mentionnés la présence d'une image, le nom des artistes et des traducteurs, le paratexte (présentation, date, dédicataire, extrait d'un volume paru ou à paraître, etc.). Il s'agit de faciliter les repérages d'une contribution, d'un poème ou d'un texte dédié à un auteur sur lequel portent les recherches, etc. La précision des descriptions a pour vocation de réduire le temps de dépouillement d'une revue en bibliothèque, de repérer des articles consacrés à un auteur ou à une œuvre, des comptes rendus de livres, de permettre éventuellement une demande plus rapide de reproduction *via* le prêt entre bibliothèques (PEB).

J'ajoute, parfois, en pied de billet de la livraison décrite, des documents iconographiques (dessins, hors-texte, suppléments) ou textuels qui complètent sa description, ou donnent une illustration concrète des buts et de l'esprit de la publication. À la première fonction répondent, par exemple, les suppléments aux volumes de *Vers et Prose*; à la seconde, les manifestes (voir *Les Trois Roses*),

les épigrammes des *Guêpes* (voir le n° 6), ou les dessins du numéro des *Marches de Provence* consacré à « L'Esprit & la fantaisie »³².

Outre cette partie centrale et essentielle du blog, il semble important d'attirer l'attention sur les pages annexes, dont les onglets apparaissent sous la description, particulièrement sur quatre d'entre elles : les trois index et les liens. Les liens conduisent vers des bibliographies de revues, mais aussi vers plus de 470 revues littéraires, françaises et étrangères, entièrement ou partiellement numérisées sur divers sites : Gallica, la Digithèque des bibliothèques de l'ULB³³, *The International Dada Archive* de l'université d'Iowa³⁴, le *Blue Mountain Project* à l'université de Princeton³⁵, *The Modernist Journals Project* (Brown University et université de Tulsa)³⁶, le Centre de recherches sur le surréalisme de l'université Paris III³⁷, *The Yellow Nineties Online*³⁸, la Hemeroteca digital³⁹, etc. Classant les titres par ordre alphabétique, c'est, je crois, un recensement utile.

L'index des titres, dont j'ai déjà dit un mot, répertorie la plupart des revues figurant dans ma collection, qui ont été mises en ligne ou qui le seront. C'est à mon avis le meilleur point de départ pour naviguer dans le blog lorsqu'on cherche une publication ou un numéro particulier.

L'index des auteurs est à jour. Il permet de retrouver toutes les contributions d'un écrivain aux revues entoïlées.

L'index des auteurs recensés, régulièrement actualisé, répertorie les articles consacrés à un écrivain et les comptes rendus de ses ouvrages publiés dans les numéros mis en ligne.

Pour ces deux derniers, on trouve, à la suite du nom de l'auteur, une abréviation de la revue dont la signification est donnée en haut de page, suivie, entre parenthèses, du numéro dans lequel le texte apparaît.

32 Les « manifestes » présentent aux lecteurs l'orientation de la revue et le positionnement des rédacteurs dans le champ littéraire ; ainsi, dans le premier numéro des *Trois Roses*, un bref « manifeste » publié en deuxième page définit la revue comme représentative « de l'effort littéraire de la France moderne ». D'autres textes sont significatifs de l'esprit de la revue ; les épigrammes des *Guêpes*, revue violemment anti-dreyfusarde et maurrassienne, usent des armes de la satire contre leurs adversaires littéraires ; dans le n° 6, c'est le groupe d'écrivains de *La Phalange*, représentés par Julien Ochsé et Jean Royère, qui subit la piquûre des *Guêpes*. Les documents iconographiques concourent également à illustrer l'esprit d'une revue, comme dans le n° 11-12-13 des *Marches de Provence* (1^{er} trimestre 1913), soit en donnant à voir des portraits d'écrivains fantaisistes, soit en associant à la littérature des manifestations d'art fantaisiste. Sur les rapports entre manifestes et revues, voir la contribution d'Audrey Ziane, ici même, p. 509-524.

33 Voir <http://digitheque.ulb.ac.be>.

34 Voir <http://www.lib.uiowa.edu/dada>.

35 Voir <http://library.princeton.edu/projects/bluemountain>.

36 Voir <http://www.modjournal.org>.

37 Voir <http://melusine.univ-paris3.fr>.

38 Sur ce site et ses objectifs, voir la contribution de Lorraine Janzen Kooistra, ici même, p. 807-828.

39 Voir <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm?lang=fr>.

Ces applications complémentaires me semblent pouvoir servir à l'historien de la littérature. D'abord, elles permettent de revaloriser certains écrivains, oubliés, dont l'activité importante, voire l'hyperactivité comme collaborateur de revues, montre qu'ils ont pu compter et avoir une certaine influence en leur temps. On s'aperçoit ainsi que les collaborations des Nicolas Beauduin, Jean-Marc Bernard, Gaston Picard, Tancrede de Visan, ou celles des membres, plus connus, de l'Abbaye de Créteil, René Arcos, Georges Duhamel, Charles Vildrac, étaient appréciées et favorablement accueillies par les revues. Exprimant des tendances diverses, ils appartiennent tous à une même génération, celle issue du symbolisme, qui en critiquera, avec plus ou moins de force, les valeurs. Si l'histoire littéraire ne les a pas nécessairement retenus comme des acteurs de son évolution vers la modernité, il n'en reste pas moins que, dans l'immédiat avant-guerre, ils ont joué un rôle non négligeable dans le champ de la littérature.

804

Il faut reconnaître que notre conception de l'histoire littéraire est moderniste : elle privilégie les avant-gardes quitte à délaissier une grande partie des forces qui peuvent composer à une époque donnée le champ littéraire, autrement plus complexe qu'on ne l'enseigne généralement. Ainsi, à côté des tentatives de modernisation de la poésie et de la littérature, se développent plusieurs courants ou mouvances qui, soit poursuivent le symbolisme, soit prônent un retour à la tradition en s'y opposant. La double influence de Charles Maurras et de Maurice Barrès au début du xx^e siècle semble avoir donné naissance à de nombreuses revues qui, sans parvenir à se fédérer, ont développé un esprit de réaction qui participe de l'air du temps. Il s'agirait non plus alors d'avant-garde, mais bien plutôt, sans donner de caractère péjoratif à cette appellation, d'arrière-garde⁴⁰. Les termes de *tradition*, de *renaissance*, de *classicisme* entrent en force dans les revues de l'avant-guerre. *Les Guêpes*, *Les Rubriques nouvelles*, *L'Œil de veau*, *Isis*, *L'Heure qui sonne*, *La Renaissance contemporaine*, *L'Occident* – de façon plus nuancée⁴¹ –, *L'Art libre*, *L'Île sonnante*, participent, malgré leurs différences, de cette tendance d'un retour à l'ordre ; la porosité de leurs sommaires partageant des collaborateurs communs l'indique. De même, le succès des « poètes fantaisistes », à qui sont entièrement consacrés, la même année 1913, deux numéros de revues, le volume XXXV de *Vers et Prose*, et le triple cahier 11-12-13 des *Marches de Provence*, accentue encore l'idée que les défenseurs d'un certain retour à la tradition constitueraient, avant la guerre, une des forces dominantes du champ littéraire, puisque pour les poètes fantaisistes, la libre imagination doit s'exprimer dans des cadres classiques. La plupart

40 Sur ce point important, voir la contribution de Daphné de Marneffe, ici même, p. 171-198, et son développement de l'idée des revues de *deuxième ligne*.

41 Sur *L'Occident* et *Le Spectateur catholique*, voir la contribution de Vincent Gogibu, ici même, p. 233-255.

des représentants de cette nouvelle « école » se retrouveront, d'ailleurs, après guerre, aux sommaires de *La Muse française*. Au seuil de celle-ci, les fondateurs déclaraient saluer « dans la glorieuse lignée [des] maîtres, les mainteneurs du vers français dans ses deux éléments essentiels, à savoir la cadence du rythme et le son de la rime », et compter parmi ses collaborateurs « des adeptes du vers régulier »⁴². La longévité de *La Muse française*, qui vécut dix-huit ans, de 1922 à 1940, tendrait à prouver que cette mouvance s'était prolongée et affermie encore entre les deux conflits mondiaux, alors même que l'histoire littéraire retiendra plus sûrement, pour cette période, la victoire du surréalisme.

On aura compris que le blog se veut, comme toute bibliographie, une aide à la recherche. Des organisateurs d'exposition ont ainsi pu retrouver des textes d'un auteur ou des articles consacrés à un peintre, utiles à leur manifestation⁴³; des chercheurs français, mais aussi étrangers ou expatriés⁴⁴, de plus en plus, s'y réfèrent⁴⁵, ou me contactent pour obtenir des copies de pages pouvant aider leurs travaux. C'est là une satisfaction pour le bibliographe. Certes, je ne me fais guère d'illusion sur la possibilité d'atteindre l'exhaustivité; mais si je puis, à mon niveau, participer à restituer un peu de la complexité de l'histoire littéraire dont une large part s'écrit dans les revues, et, peut-être, inciter d'autres collectionneurs à compléter cette bibliographie fatalement *in progress*, me voilà comblé.

Le développement de *PRELIA* (Petites REvues de Littérature et d'Art)⁴⁶ permettra, sans doute, de réaliser ce lieu virtuel qui fédèrera la plupart des travaux bibliographiques analytiques centrés sur les revues artistiques et littéraires. L'objectif de *PRELIA*, créé en 2012 par Julien Schuh, est triple : réaliser un dictionnaire complet des revues parues entre 1870 et 1940, reprenant le modèle de notices déjà énoncé; constituer une collection numérique virtuelle de ces revues; créer et développer des outils informatiques d'analyse du corpus constitué. Répertoriant, à ce jour, 52 titres, *PRELIA* permet une recherche dans sa base, évitant de parcourir les index. Mais l'innovation la plus intéressante réside dans les outils de visualisation qui ouvrent de passionnantes perspectives d'analyse. Le premier permet de visualiser sur un graphique les publications

42 *La Muse française*, n° 1, 10 mars 1922, p. 1-3.

43 Des textes de Michel Abadie, poète naturiste, parus dans *Tablettes*, ont pu par exemple être fournis à l'exposition qui lui fut consacrée à la bibliothèque municipale de Savigny (12-28 octobre 2012); d'autres, extraits de *La Revue de France et des pays français*, au catalogue de l'exposition Tobeen (Bordeaux, 8 juin-16 septembre 2012).

44 J'ai ainsi été contacté par un doctorant brésilien, s'intéressant à la revue *Poème & Drame* dans le cadre de ses recherches sur la critique d'art d'Apollinaire, et par un chercheur français vivant en Hollande et travaillant sur les écrivains flamands.

45 Le blog est notamment cité par Eleonora Conti, « Marinetti in France between Symbolism and Futurism », dans *History of Futurism. The Precursors, Protagonists and Legacies*, dir. Geert Buelens, Harald Hendrix et Monica Jansen, Lanham (MD)/Plymouth, Lexington Books, 2012, p. 72.

46 Voir <http://prelia.hypotheses.org>.

mensuelles par auteur dans les revues de la base et de mesurer ainsi l'évolution de ses collaborations. Le deuxième donne une vue synthétique des participations d'un auteur aux mêmes revues et permet de mesurer son implication dans chacune d'entre elles. Le troisième représente et quantifie la participation de chaque collaborateur à une revue sur l'ensemble de la période de sa publication ou sur une période plus courte que le chercheur peut déterminer. *PRELIA* en est encore au stade expérimental. Les outils d'analyse, si intéressants soient-ils, ne pourront fournir de résultats pertinents qu'appliqués à la base de données la plus riche possible. Son développement exige un important travail de collaboration et des financements qui lui permettront de réaliser son ambition ; et lorsque ce site aura tenu ses promesses, l'animateur du blog *Les Petites Revues* éprouvera la fierté d'avoir peut-être contribué à inspirer *PRELIA*.

RECONSTRUIRE LES RÉSEAUX HISTORIQUES
DE LA CIRCULATION DES IMPRIMÉS À L'ÈRE NUMÉRIQUE :
THE YELLOW NINETIES ONLINE
ET LES PÉRIODIQUES ESTHÈTES FIN-DE-SIÈCLE

Lorraine Janzen Kooistra
(traduit de l'anglais par Évanghélia Stead)

La maison d'édition de John Lane, The Bodley Head, incarna l'esthétisme bibliographique fin-de-siècle à Londres en se spécialisant dans les éditions limitées et sophistiquées d'œuvres littéraires comme *Salome* d'Oscar Wilde (1894) et *Keynotes* de George Egerton (1893), tous deux ornés des dessins audacieux d'Aubrey Beardsley. Beardsley fut aussi le directeur artistique et le co-fondateur de *The Yellow Book* (1894-1897), publication d'avant-garde de The Bodley Head, la revue même qui colora sa décennie en la nommant « les années jaunes » [« *the yellow nineties*¹ »]. En dépit de sa courte vie – il n'exista que pour treize volumes –, ce périodique esthète reste central dans l'étude de l'art, de la littérature et de la culture fin-de-siècle aujourd'hui². Holbrook Jackson, un des critiques de l'époque, expliqua l'innovation et l'impact de *The Yellow Book* en ces termes :

C'était la nouveauté *in excelsis* : l'originalité dévêtue et sans pudeur. Les gens étaient troublés, choqués, ravis ; le jaune devint la couleur du jour, le symbole de l'esprit de l'époque. Elle était associée à tout ce qui était *bizarre* et étrange dans l'art et dans la vie, à tout ce qui était outrageusement moderne³.

Se faisant l'écho de ce premier jugement de Jackson, Simon Houfe a plus récemment déclaré que *The Yellow Book* et les années 1890 sont synonymes ; et

- 1 Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties. A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century* [1913], Harmondsworth, Penguin, 1950, p. 32.
- 2 Sur cette revue célèbre, voir dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, l'article de Nathalie Froloff, « *Le Centaure* et ses modèles anglais, *The Pageant* et *The Yellow Book* » et la bibliographie, p. 295-311. Sur le réseau français et *The Yellow Book*, voir la contribution de Michel Rapoport, ici même, p. 363-380.
- 3 H. Jackson, *The Eighteen Nineties*, *op. cit.*, p. 45 : « *It was newness in excelsis: novelty naked and unashamed. People were puzzled and shocked and delighted, and yellow became the colour of the hour, the symbol of the time-spirit. It was associated with all that was bizarre and queer in art and life, with all that was outrageously modern.* »

que nous pouvons voir cette revue et ses images « à la fois comme un microcosme de la fin-de-siècle et un important leader de tendances⁴ ».

808

141. Capture d'écran de la page d'accueil de *The Yellow Nineties Online* (retaillée) avec *Rustem Firing the First Shot* par Patten Wilson, *The Yellow Book*, vol. IV, janvier 1895, p. 119, *The Yellow Nineties Online*, éd. Dennis Denisoff et Lorraine Janzen Kooistra, Ryerson University, Toronto

Prenant acte de la portée critique de *The Yellow Book* dans les études fin-de-siècle, les éditeurs scientifiques Dennis Denisoff et Lorraine Janzen Kooistra ont développé le site *The Yellow Nineties Online*⁵ comme une ressource électronique à multiples facettes à l'intention de tous ceux qui étudient les revues esthètes et leur milieu. En restituant la place centrale de la revue pour la période, le site *The Yellow Nineties Online* est bâti autour d'une édition numérique de *The Yellow Book*. Un menu déroulant sous l'onglet « Other Yellow Nineties Texts » [« Autres textes de la décennie jaune »] convoque tacitement un choix d'autres revues (la liste inclut actuellement *The Pagan Review*, *The Evergreen* et *The Pageant*) en relation avec ce document culturel central (fig. 141). Comme Anne Burdick et ses co-auteurs le soulignent dans *Digital Humanities*, le design d'un projet scientifique en ligne fait inéluctablement partie de son argumentation et de sa méthodologie⁶. En publiant non seulement *The Yellow Book* et quelques-unes des revues esthètes

4 Simon Houfe, *Fin de Siecle. The Illustrators of the Nineties*, London, Barrie & Jenkins, 1992, p. 83.

5 Voir *The Yellow Nineties Online*, éd. Dennis Denisoff et Lorraine Janzen Kooistra, Toronto, Ryerson University, www.1890s.ca.

6 Anne Burdick, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner et Jeffrey Schnapp, *Digital Humanities*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2012, p. 12-14.

qui oscillent autour de cet astre central, mais aussi des paratextes d'époque sur sa production et réception (couvertures, matériaux publicitaires, recensions), *The Yellow Nineties Online* soutient que la signification est contextuelle et que l'interprétation doit être historiquement située. Les éditions numériques du site et les documents d'archives sont appuyés par deux types de commentaire scientifique : des introductions pour chaque revue et chaque volume, établies par les éditeurs scientifiques, et des biographies des collaborateurs et des personnes associées aux revues, rédigées par des experts. Les matériaux primaires et secondaires sont encodés en TEI, le seul langage de balisage standard pour les humanités numériques développé par la *Text Encoding Initiative*⁷. Le fait d'encoder les documents en TEI crée une base de données dynamique et flexible, permettant aux utilisateurs de mener des recherches complexes et de récupérer une grande variété de matériaux afin de les collectionner, de les juxtaposer, et de les analyser. Le langage de balisage garantit aussi le fait que les métadonnées sont pourvues d'interopérabilité et peuvent être regroupées au sein d'une ressource électronique plus vaste, la *Networked Infrastructure for Nineteenth-Century Electronic Scholarship* (NINES⁸), qui assure l'expertise d'évaluation de ce site par des pairs comme pour d'autres sites fédérés sous son égide.

L'horizon éditorial de *The Yellow Nineties Online* inclut un groupe international d'auteurs, d'artistes, d'éditeurs, de graveurs, de lecteurs, et de critiques qui ont contribué à la production et à la réception des revues esthètes fin-de-siècle. La première phase de *The Yellow Nineties Online* s'est achevée en avril 2014 avec les éditions numériques, publiées en ligne, des treize volumes de *The Yellow Book* et de l'unique volume de *The Pagan Review* (1892). Nous avons inclus *The Pagan Review* dans cette phase initiale du développement pour trois raisons : 1) ses nombreux liens esthétiques, intellectuels et sociaux avec *The Yellow Book*; 2) son extrême rareté (nous n'en connaissons que deux exemplaires) ; et 3) l'extension du contexte éditorial de l'urbanité londonienne vers le Sussex rural, où William Sharp fit paraître cette revue singulière dont il était le seul auteur (sous de nombreux pseudonymes). La publication en ligne de ces deux revues et de leurs matériaux paratextuels respectifs permet aux utilisateurs de mettre côte à côte des documents clés des mouvements esthète et décadent et des documents représentatifs de la renaissance celte et du néo-paganisme.

La phase suivante de *The Yellow Nineties Online* a abordé l'édition numérique d'un périodique esthète central à la renaissance celte, *The Evergreen. A Northern Seasonal* (quatre volumes, 1895-1897). L'édition du premier volume est en cours, mais la revue est actuellement disponible sur le site : on peut la lire en fac-similé,

7 *Text Encoding Initiative*, www.tei-c.org.

8 Voir *Networked Infrastructure for Nineteenth-Century Electronic Scholarship*, www.nines.org.

sans qu'elle soit pour l'instant balisée de manière à permettre la recherche, ni accompagnée d'un commentaire scientifique. Publiée par Patrick Geddes à Édimbourg, *The Evergreen* reflétait ses espoirs politiques d'une renaissance écossaise dans sa matérialité, dont les nombreux ornements textuels en noir et blanc réhabilitaient des motifs celtiques médiévaux (fig. 142). Certains artistes et écrivains ont collaboré à la fois à *The Yellow Book* et à *The Evergreen*, mais le lien le plus fort est celui qu'on peut établir entre *The Pagan Review* et *The Evergreen*, puisque William Sharp, le directeur et unique contributeur de *The Pagan Review*, a régulièrement publié des textes dans *The Evergreen*, à la fois sous son propre nom et sous celui de sa *persona* publique, Fiona Macleod, qu'il présentait comme sa protégée⁹. La liste de publications comprendra par la suite l'édition numérique de *The Savoy* (deux numéros trimestriels et six numéros mensuels, 1896). Revue rivale de *The Yellow Book*, établie comme elle à Londres, *The Savoy* était dirigée par Arthur Symons et Aubrey Beardsley après le renvoi de ce dernier de *The Yellow Book*, suite à l'arrestation de Wilde en avril 1895. Comme pour *The Evergreen*, les collaborateurs de *The Savoy* et de *The Yellow Book* se recoupent en partie, et les recensions ont fréquemment évoqué *The Yellow Book* en rendant compte de *The Savoy* et d'autres revues esthètes. De cette façon, mais aussi par d'autres, le réseau des connexions entre les périodiques publiés sur *The Yellow Nineties Online* est intrinsèquement lié au moment historique de leur production et réception. Chacune des revues esthètes choisie pour une édition numérique se situe dans un contexte régional ou urbain spécifique au sein des îles Britanniques. Elle s'ancre par là à la fois dans des conditions culturelles générales, comme l'urbanisation et l'industrialisation, et des mouvements culturels particuliers – entre autres, la décadence, l'esthétisme, le féminisme, et le renouveau celtique –, tout en étant une forme d'expression de ces derniers. Plus encore, en dépit de leur brève existence, ces revues possèdent une portée géographique et temporelle étendue, due en très grande partie à leurs innovations de format, de contenu et de marketing.

En construisant *The Yellow Nineties Online* comme une ressource électronique, nous souhaitons éclairer les réseaux historiques de la culture imprimée esthète en employant les outils de l'ère numérique. Notre objectif est de permettre aux utilisateurs de mener des recherches à travers des matériaux visuels et verbaux, de juxtaposer des documents issus de périodiques différents, et de visualiser les relations sociales et géographiques, pour faciliter ainsi le développement de nouvelles connaissances sur des périodiques esthètes distinctifs qui ont fleuri au Royaume-Uni à la fin du siècle.

9 Dennis Denisoff, « William Sharp [pseud. Fiona Macleod, W. H. Brooks] (1855-1905) », dans *The Yellow Nineties Online*, éd. cit., www.1890s.ca.

142. William Sharp (poème) et John Duncan (ornement),
« The Norland Wind » [« Le Vent du Nord »], *The Evergreen*,
vol. I, printemps 1895, p. 109, *The Yellow Nineties Online*,
éd. Dennis Denisoff et Lorraine Janzen Kooistra, Ryerson University, Toronto

Si, comme le souligne Margaret Beetham, le périodique émergea au XIX^e siècle « comme *la* forme moderne caractéristique de l'imprimé¹⁰ », *The Yellow Book* commença par redéfinir la modernité de la revue moderne à la fois par sa forme et son contenu. Au cours de ses trois années d'existence, ce trimestriel établit l'approche moderne du périodique illustré, que relayèrent les revues littéraires et artistiques du premier XX^e siècle. Enfant spirituel de Henry Harland, son directeur littéraire, et du dessinateur Art Nouveau Aubrey Beardsley, *The Yellow Book* fut lancé par John Lane et Elkin Matthews, son associé d'alors, au tout début de l'année 1894. Tout comme la littérature d'exception publiée par The Bodley Head, la revue projetée était censée se distinguer par son format, combiner l'avant-garde avec la tradition dans son contenu visuel et verbal, et plaire aux lecteurs anglophones de part et d'autre de l'Atlantique, intéressés par le livre en tant que bel objet. En avril de cette même année, à la suite d'une campagne promotionnelle sans précédent, le premier volume de *The Yellow Book* parut à Londres et à Boston (fig. 143). Douze volumes trimestriels plus tard, en avril 1897, *The Yellow Book* cessa de paraître.

Cet octavo jaune et noir tendant vers le format carré, composé en caractères élégants Caslon, sans colonnes, sous des titres et des signatures asymétriques, avec en fin de chaque page des réclames [*catchwords*] annonçant le premier mot de la page suivante, aspirait à bien plus qu'à la vie éphémère d'une revue. Comme Beardsley et Harland l'ont souligné dans le prospectus annonçant l'arrivée imminente du premier volume, *The Yellow Book* devait être « beau comme un beau livre » [*« beautiful as a piece of bookmaking »*]:

Ce sera un *livre* – un livre à lire, et à placer sur ses rayons, à lire à nouveau; un livre dans sa forme, un livre dans sa substance; un livre beau à voir, commode à manier; un livre avec de la classe, un livre avec une belle finition; un livre dont tout ami des livres tombera amoureux au premier regard; un livre qui fera de bien de personnes indifférentes aux livres des amateurs de livres¹¹.

10 Margaret Beetham, « Towards a Theory of the Periodical as a Publishing Genre », dans *Investigating Victorian Journalism*, dir. Laurel Brake, Aled Jones et Lionel Madden, Houndmills, Macmillan, 1990, p. 19.

11 Prospectus, *The Yellow Book*, vol. I, avril 1894, collection de Mark Samuels Lasner en prêt à la bibliothèque de l'université de Delaware, Newark, dans *The Yellow Nineties Online*, éd. cit. : « *It will be a book – a book to be read, and placed upon one's shelves, and read again; a book in form, a book in substance; a book beautiful to see and convenient to handle; a book with style, a book with finish; a book that every book-lover will love at first sight; a book that will make book-lovers of many who are now indifferent to books.* »

143. Aubrey Beardsley, couverture recto, *The Yellow Book*, vol. I, avril 1894,
The Yellow Nineties Online, éd. Dennis Denisoff et Lorraine Janzen Kooistra,
Ryerson University, Toronto

En faisant appel à la fois au collectionneur esthète de beaux livres et au lecteur commun, *The Yellow Book* suivait le marketing efficace de The Bodley Head, invitant une bonne partie de la bourgeoisie moyenne à se penser comme un groupe d'élite d'acheteurs cultivés. C'est ce que signifiait être, selon le postulat du prospectus, « populaire dans le meilleur sens du terme » [« *popular in the better sense of the word* »]. Au prix de 5 shillings, *The Yellow Book* était une revue esthète parfaitement à la portée des acheteurs de classe moyenne. Comme le note Linda Dowling, *The Yellow Book* « était commercialement la plus ambitieuse et typographiquement la plus importante des revues des années 1890 », offrant « l'expression la plus pleine de la double résistance des dessinateurs artistes à la littérature, et de l'Art au commerce, la double lutte étant symbolisée par les mots appariés dans les tables de *The Yellow Book*: Typographie et Images, Littérature et Art »¹².

814

À l'opposé de ses prédécesseurs victoriens, *The Yellow Book* ne publiait pas de romans en feuilleton, refusait d'inclure des publicités autres que des listes d'éditeurs, et évitait l'*illustration* au sens péjoratif que Harland et Beardsley attribuaient à ce terme. Leur revue exprimait sa modernité matériellement et esthétiquement en publiant l'Art pour l'Art – des œuvres picturales autonomes, séparées des parties textuelles du périodique par des serpentes et des faux titres, remarquables par l'impression sur un papier couché de belle qualité. Les œuvres n'illustraient ni les récits ni les poèmes publiés dans la revue ; elles étaient plutôt choisies pour représenter les beaux-arts, de nouvelles écoles ou des styles artistiques, tout comme les textes étaient choisis pour représenter le bon style et des approches innovantes de la fiction, de la poésie, et de l'essai. Comme Beardsley l'expliqua à un journaliste de *The Sketch* dans un entretien,

le texte et les illustrations seront distincts. Cela n'a jamais été fait auparavant – jamais tenté, à notre connaissance ; mais les avantages sont évidents. Bien des périodiques – sans doute la plupart – ne publieraient une image que si elle était en relation avec une partie du contenu à lire... Nous voulons mettre la littérature et l'art précisément au même niveau¹³.

La fin du XIX^e et le début du XX^e siècle ont souvent été pensés comme une période de transition entre les Victoriens et les modernes. Redéfinir les positions et les pratiques comme « nouvelles » – la femme nouvelle, le nouveau

12 Linda Dowling, « Letterpress and Pictures in the Literary Periodicals of the 1890s », *Yearbook of English Studies*, vol. XVI, « Literary Periodicals », 1986, p. 118.

13 « What the "Yellow Book" Is To Be: Some Meditations with Its Editors », *The Sketch*, vol. V, 11 avril 1894, p. 557 : « *text and illustrations will be quite separate. This has never been done before – never attempted, so far as we know; but the advantages are obvious. Many magazines – perhaps most – would not publish a picture unless it related to some of the reading matter... We want to put literature and art on precisely the same level.* »

journalisme, l'Art Nouveau – était du ressort de la culture de l'imprimé, et « l'imprimé est, sûrement », selon le mot de Laurel Brake, « *toujours* en transition¹⁴ ». Une des observations les plus influentes de Laurel Brake est que, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les revues et les livres existaient dans des réseaux interdépendants de publication et de circulation. Il est notable que l'exemple qu'elle cite pour soutenir cet argument est *The Yellow Book*, une revue dont les volumes trimestriels paraissaient sous reliure et dont la production sérielle était pensée pour promouvoir la liste des titres de The Bodley Head et sa coterie d'auteurs et d'artistes du livre.

Le supplément publicitaire inséré à la fin de chaque numéro de *The Yellow Book* témoigne de ces réseaux de circulation entre le livre et les publications sérielles à la fin-de-siècle. En promouvant les derniers titres des éditeurs de Londres, les publicités accordaient une place de choix à la liste de belles-lettres de The Bodley Head, et incluaient les tables des matières de numéros antérieurs de *The Yellow Book*. Précédé par un dessin de la façade de la librairie, sise à Vigo Street, par Edmund H. New, un des illustrateurs de la firme (fig. 144), le supplément publicitaire plaçait The Bodley Head aux avant-postes de l'édition dans la métropole. Les listes des autres éditeurs étaient ainsi à lire à travers la focale des belles-lettres de The Bodley Head, incluant la revue d'avant-garde qui présentait le travail de ses artistes et écrivains, et promouvait sa réputation d'éditeur de livres audacieux au contenu innovant et au design saisissant. Un exemple signifiant de la relation d'interdépendance entre les livres de The Bodley Head et la revue est fourni par les importants paratextes critiques que forment réclames, format et design entre l'édition originale de *Keynotes*, recueil de récits courts de George Egerton, et le premier volume de *The Yellow Book*.

Publié en décembre 1893, *Keynotes* par George Egerton parut sous une jaquette rose décorée par Aubrey Beardsley en bleu foncé. Étude osée de la sexualité et de la politique des sexes par un écrivain qui représentait la nouvelle femme, *Keynotes* connut un succès immédiat, non seulement en raison des récits d'avant-garde d'Egerton, mais aussi de leur emballage d'avant-garde. Percevant le rôle déterminant de la matérialité du format dans la réception positive de l'œuvre, Lane créa une collection nommée d'après le titre d'Egerton et marquée par les couvertures stylisées de Beardsley. Il est à remarquer que The Bodley Head lança *The Yellow Book*, avec sa couverture unique par Beardsley (voir la fig. 143), et une liste de collaborateurs incluant George Egerton et d'autres auteurs associés à la maison d'édition, quatre mois seulement après la publication de *Keynotes*.

14 Laurel Brake, *Print in Transition, 1850-1910. Studies in Media and Book History*, Houndsmills, Palgrave, 2001, p. xiv, italique de l'auteur.

144. E. H. New, *The Bodley Head, Vigo St, W., The Yellow Book*, vol. IX, avril 1896,
supplément publicitaire 1, *The Yellow Nineties Online*, éd. Dennis Denisoff
et Lorraine Janzen Kooistra, Ryerson University, Toronto

Si cette sorte de marchandisation et cette identification par l'image étaient caractéristiques de l'industrie éditoriale fin-de-siècle dans sa recherche de lectorats nouveaux, de plus en plus internationaux, l'intérêt renouvelé pour la qualité de la production l'était tout autant. Les directeurs ont garanti l'impact visuel de *The Yellow Book* en modernisant la reproduction mécanique des images grâce aux moyens techniques les plus actuels. Presque toutes les photogravures étaient réalisées dans les ateliers de reproduction de masse les plus performants de Londres, éclairés à l'électricité : la Swan Electric Engraving Company (pour les similigravures) et une des trois usines de Carl Hentschel and Company (pour les clichés au trait des dessins à l'encre et à la plume). Les directeurs espéraient que les résultats « devanceraient même les meilleurs résultats obtenus en France et en Amérique¹⁵ ». Comme le suggère cette revendication, *The Yellow Book* était cosmopolite et tourné vers l'extérieur, de même qu'il était attentif aux lecteurs, aux fabricants et au marché international – tous traits caractéristiques de sa modernité. Bien qu'il fût une revue urbaine, établie à Londres, *The Yellow Book* était aussi publié à Boston, commercialisé et recensé en Amérique du Nord, en Europe, et dans les îles Britanniques. L'envergure géographique de ses collaborateurs incluait Cuba, la France, l'Italie, le Portugal, et la Serbie, tout comme l'Irlande, l'Écosse, plusieurs endroits aux États-Unis, et le Canada.

Grâce aux technologies photomécaniques de reproduction et au choix de la revue de privilégier l'Art pour l'Art, un trait original et caractéristique de *The Yellow Book* était le fait d'inclure toutes sortes d'œuvres visuelles, des peintures à l'huile aux esquisses au crayon. Comme le revendiquait le prospectus, le traitement des œuvres d'art par *The Yellow Book* « se distinguait autant que possible des vieilles et mauvaises traditions de la littérature périodique¹⁶ », où les illustrations étaient toujours à lire en relation avec les textes qu'elles accompagnaient. *The Yellow Book* affirma son indépendance par rapport à cette tradition éditoriale en rendant l'image et le texte indépendants l'un de l'autre : chaque catégorie disposait d'une table des matières en propre, titrée de manière provocante « *Letterpress* » [« Typographie »] – un terme implicitement subversif qui réduisait l'art du verbe à son médium – et « *Pictures* » [« Images »] – un terme implicitement valorisant, qui libérait manifestement les œuvres visuelles de leur mode de reproduction. Mentionnés sur un pied d'égalité avec les auteurs dans les matériaux promotionnels, les comptes rendus de presse, les tables des matières, et les couvertures verso, les artistes recevaient aussi la rémunération appropriée pour la reproduction

15 Prospectus, *op. cit.* : « *surpass even the best obtained in France and America* ».

16 *Ibid.* : « *depart as far as may be from the bad old traditions of periodical literature* ».

de leurs œuvres. Plus encore, alors que les quatre premières couvertures imprimèrent à la revue le style unique de Beardsley, à l'intérieur, et dans la conception des couvertures ultérieures, la revue offrit une gamme diversifiée de styles, de médiums, de genres artistiques et d'artistes.

818

Plusieurs artistes prometteurs – incluant Mabel Dearmer, Nellie Syrett, et Patten Wilson (voir la fig. 141) – ont été publiés dans *The Yellow Book*, mais la revue eut aussi pour vedettes des artistes plus établis, notamment le président de la Royal Academy, Sir Frederic Leighton. Les gravures, les dessins à l'encre et à la plume, au crayon, ou aux crayons de couleur, les peintures à l'aquarelle ou à l'huile – tous reproduits par les moyens photomécaniques – proposèrent aux lecteurs une véritable galerie d'art contemporain. Non seulement les styles, mais aussi les sujets étaient riches et variés, incluant des portraits, des études impressionnistes, des peintures de genre, des dessins d'après nature, des paysages, et des ornements Art Nouveau rappelant les affiches. Les œuvres étaient soigneusement choisies et placées en accord avec la stratégie commerciale de *The Yellow Book*, qui se mettait en avant comme une revue moderne. Le tableau de Gertrude Hammond *The Yellow Book*, par exemple, reproduit en similitravure par la Swan Electric Company pour le volume VI (juillet 1895), rappelait aux lecteurs la réputation de The Bodley Head comme maison d'édition qui publiait des écrivains femmes au style innovant, à l'esprit indépendant, et aux vues progressistes sur les questions sexuelles. Placée entre « The Captain's Book » de George Egerton et « A Song » de Dollie Radford, l'image montre une jeune femme debout, en robe esthète, contemplant les pages ouvertes de *The Yellow Book*, offertes à son regard par un jeune homme assis (fig. 145). Cette séquence éditoriale suggère subtilement que cette revue moderne pouvait ouvrir de nouvelles portes à ses lectrices, tout comme The Bodley Head l'avait fait pour les femmes artistes et écrivaines. Notons que le tableau de Hammond était accroché dans le bureau de John Lane à Vigo Street : sa reproduction dans *The Yellow Book* introduisait The Bodley Head et sa réputation d'avant-garde dans l'espace domestique de plus d'une manière.

L'analyse traditionnelle du contenu de *The Yellow Book* a distingué une période audacieuse d'avant-garde avant l'arrestation et les procès d'Oscar Wilde en avril 1895, ayant pour conséquence le licenciement de Beardsley juste au moment où le volume V allait être mis sous presse, et la phase plus conservatrice, moins aventureuse, qui s'en suivit. Notre expérience éditoriale de l'ensemble des treize volumes du *Yellow Book* a amplement montré, cependant, que la revue innova à la fois dans son contenu littéraire et artistique tout au long de sa publication, en questionnant les hiérarchies établies dans l'art, la littérature et la vie, et en introduisant un format moderne du périodique illustré.

145. Gertrude D. Hammond, *The Yellow Book*, *The Yellow Book*, vol. VI, juillet 1895, p. 119, *The Yellow Nineties Online*, éd. Dennis Denisoff et Lorraine Janzen Kooistra, Ryerson University, Toronto

Lorsque nous avons entrepris notre édition numérique de *The Yellow Book* en 2005, nous étions novices dans le domaine des humanités numériques et en aucun cas compétents en technologie. Nous étions simplement des spécialistes intéressés par *The Yellow Book* en tant qu'artefact de l'esthétisme et de la culture de l'imprimé des années 1890, et nous tenions beaucoup à contribuer à un nouveau site évalué par des pairs, la *Networked Infrastructure for Nineteenth-Century Electronic Scholarship* (NINES), dirigée à l'époque par Jerome McGann à l'université de Virginia. Nous avons lancé notre projet lors d'un atelier de NINES à Virginia en juillet 2005 au cours d'une semaine intense d'immersion, qui nous a introduits aux principes et aux pratiques des humanités numériques. Puis, avec une idée très floue quant à la meilleure manière de s'y prendre, mais avec beaucoup d'enthousiasme pour notre projet, nous nous sommes tournés vers notre institution, l'université Ryerson à Toronto, avons embauché quelques assistants de recherche, et nous nous sommes mis à construire notre édition numérique de *The Yellow Book*. Neuf ans plus tard, l'édition complète de la revue, pourvue d'introductions éditoriales, d'une archive historique de matériaux paratextuels et des biographies de plus de cinquante contributeurs (ce travail est toujours en cours), était accessible sur *The Yellow Nineties Online* et sur NINES. Le projet était à la fois long et coûteux – bien plus que ce que nous imaginions lorsque nous nous y sommes lancés avec enthousiasme. Donc : pourquoi se donner la peine de publier une édition en ligne de *The Yellow Book*? Nous avons (et continuons à avoir) quelques très bonnes raisons :

1. Les pages fragiles de *The Yellow Book* et celles d'autres périodiques esthètes qui s'effritent font de la préservation numérique une affaire d'urgence culturelle.
2. *The Yellow Book* et d'autres périodiques esthètes se trouvent en général dans de rares bibliothèques et des collections privées, ce qui rend leur accès difficile.
3. La taille et la complexité matérielle de *The Yellow Book* rendent une édition imprimée impossible – aucun éditeur ne voudra considérer une édition scientifique de ses treize volumes (environ 3 900 pages) et de ses nombreuses œuvres d'art.
4. Une édition numérique permet aux éditeurs scientifiques que nous sommes de réaliser des choses impossibles à faire dans une édition imprimée : situer le fac-similé de chaque volume *à la fois* dans une archive historique de matériaux paratextuels contemporains de la revue *et* dans l'environnement des ressources scientifiques évaluées par des pairs. L'édition en ligne est un moyen idéal pour publier des matériaux visuels, et toutes nos biographies

incluent des portraits d'époque ; ces derniers renforcent l'historicité virtuelle du site et permettent aux utilisateurs de visualiser la communauté fin-de-siècle qui se forma autour de *The Yellow Book*. L'archive historique, les biographies des contributeurs et les éditions d'autres périodiques esthètes de la fin du XIX^e siècle font de notre édition de *The Yellow Book* sur *The Yellow Nineties Online* bien plus que la version numérisée d'une édition imprimée traditionnelle. Le site est plutôt une ressource électronique à multiples facettes pour étudier la production culturelle et la réception des périodiques esthètes.

5. Une édition numérisée nous permet de baliser à la fois des documents d'archives et des documents critiques, et des matériaux autant visuels que verbaux, en employant un langage de balisage standard, le TEI. Le langage de balisage construit une base de données relationnelle, qui facilite les recherches complexes qu'exigent les objets esthètes, non seulement au sein de *The Yellow Nineties Online*, mais aussi à travers les sites scientifiques victoriens fédérés au sein du consortium de NINES. Les utilisateurs peuvent faire une recherche sur des auteurs et des artistes spécifiques, ou sur des sujets et des titres particuliers ; ils peuvent aussi situer *The Yellow Book* dans le contexte des revues anglophones de part et d'autre de l'Atlantique et dans celui des pratiques de promotion de la culture de l'imprimé des années 1890. Avec l'ajout de *The Pagan Review* et de *The Pageant* au site et les éditions futures de *The Evergreen* et de *The Savoy*, les utilisateurs pourront établir une recherche dans un plus large contexte de périodiques esthètes de la période, et développer leur connaissance des réseaux de circulation qui se sont déployés au niveau régional, national et global.
6. Soutenu par la technologie informatique, *The Yellow Nineties Online* propose aux lecteurs de nombreux moyens pour visualiser, analyser et comprendre les périodiques esthètes de la culture imprimée des années 1890. Les utilisateurs peuvent lire un volume de *The Yellow Book* en ligne au format *flipbook* (feuilleter), qui reproduit virtuellement les caractéristiques physiques de la revue originale, jusqu'aux serpentes à tourner pour accéder aux œuvres d'art. Lire un fac-similé virtuel leur permet d'analyser comment le format matériel et la mise en page ont contribué aux significations historiques du périodique qu'ils étudient. Les utilisateurs peuvent aussi employer la fonction « Rechercher » pour trouver un auteur ou un artiste particulier, ainsi que son travail, à travers les volumes disponibles du périodique, ou bien pour découvrir de quelle manière un motif esthète, par exemple « music-halls » ou « androgynes », s'inscrit dans des images, des récits, des poèmes ou des essais. Ou bien encore, les utilisateurs peuvent choisir d'aller directement à la table des matières de n'importe quel volume. Là, ils peuvent

soit opter pour un titre, ce qui les conduit immédiatement dans l'œuvre correspondante dans le volume, soit cliquer sur le nom du contributeur et arriver à sa biographie grâce à un lien hypertextuel. Ces biographies sont une vraie perle de *The Yellow Nineties Online*. Dans le processus de construction de notre édition numérique de *The Yellow Book*, nous avons découvert que plusieurs – bien plus de la moitié – des quelque 300 contributeurs de la revue n'étaient pas bien connus, les essais biographiques fournissent donc des informations qui ne sont pas aisées à obtenir. Afin de mieux exploiter les capacités de l'ordinateur, nous sommes actuellement en train de développer de nouveaux outils de visualisation qui permettront aux utilisateurs de visionner et d'analyser des métadonnées biographiques dans des nouveaux formats passionnants – j'y reviendrai.

822

Au cours de ce projet, nous avons beaucoup appris sur les périodiques esthètes et la culture de l'imprimé fin-de-siècle, de même que sur les éditions textuelles et les publications en ligne de l'ère numérique. Nous avons notamment appris que le travail dans les humanités numériques est itératif, interdisciplinaire et collaboratif. Notre édition de *The Yellow Book* est le résultat du travail de nombreuses personnes, et non juste de celui des deux co-éditeurs. Nous avons travaillé avec des personnes qui possédaient les connaissances qui nous manquaient – des programmeurs, des bibliothécaires, des designers de livres, par exemple – et nous avons formé de multiples assistants de recherche (à la fois avant leur licence et après) pour qu'ils balisent les documents en langage TEI. En 2010, après cinq ans de travail, nous avons bâti un prototype de notre édition, fondé sur le volume I de *The Yellow Book*. Cela nous a permis d'obtenir une subvention triennale d'une agence nationale, le Conseil de recherche pour les sciences humaines et sociales du Canada (Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, SSHRC), ce qui à son tour rendit possible l'achèvement de notre édition numérique. Avant ce financement stable du projet, nous avons bricolé avec les ressources disponibles pour équiper notre atelier numérique et rémunérer nos assistants de recherche en utilisant nos subventions personnelles de recherche, et le soutien intermittent de la chaire d'anglais, du doyen des arts, du vice-président académique, et du vice-président pour la recherche et l'innovation. Lorsque *The Yellow Book* a été achevé, il nous a fallu faire une nouvelle demande à l'agence nationale pour financer notre édition en cours de *The Evergreen*. Ainsi, la deuxième phase de *The Yellow Nineties Online* a pu commencer grâce à une subvention quinquennale octroyée en août 2016 par le SSHRC. Comme dans toutes les éditions numériques, la dépense majeure est la main-d'œuvre : le balisage des documents verbaux et visuels – surtout des derniers – est chronophage, et requiert des centaines

d'heures par volume. Sans ce balisage intensif de nos documents, cependant, les utilisateurs ne pourraient pas disposer de la faculté d'effectuer des recherches complexes, et notre site ne disposerait pas de l'interopérabilité qui l'aidera à maintenir et à préserver cette édition à travers le temps, indépendamment de développements technologiques imprévus.

Avec comme objectif la durabilité et la fonction utilisateur, notre équipe éditoriale a développé une méthodologie standardisée pour encoder des images visuelles pleine page dans *The Yellow Book* et les autres revues esthètes en utilisant le langage de balisage TEI. Puisque les directeurs et co-fondateurs de *The Yellow Book*, Harland et Beardsley, avaient traité le contenu artistique comme des « textes » visuels, ayant le même statut et la même importance que les matériaux littéraires publiés, nous voulions honorer cette équivalence dans notre création et notre encodage de l'édition numérique. Nous savions que nos utilisateurs voudraient probablement mener une recherche à la fois sur la présence de motifs esthètes (« masques » par exemple) et dans les textes et les images de *The Yellow Book*. Résoudre comment une telle recherche visuelle/verbale cruciale pourrait se faire fut un des plus grands défis que nous ayons affronté dans la construction de *The Yellow Nineties Online*. En s'inspirant du travail innovant de Julia Thomas pour la base de données *Mid-Victorian Wood-engraved Illustration* [*Illustrations gravées sur bois à l'époque victorienne médiane*]¹⁷, l'équipe de *The Yellow Nineties Online* a développé un protocole iconographique pour enregistrer les métadonnées d'images ; produit un vocabulaire contrôlé et cependant flexible (un « Index iconographique ») pour traduire le contenu des images en mots, de manière à permettre des synonymes dans les recherches des utilisateurs ; et formalisé un schème de balisage qui rende nos informations sur l'image à la fois lisibles par la machine et par l'homme. Nous sommes actuellement en train d'établir le prototype d'encodage des diverses formes d'ornementation textuelle dans *The Evergreen*, où les motifs graphiques et décoratifs partagent fréquemment les pages avec des textes imprimés (voir la fig. 142). Il est à noter que la revue répertoriait ses ornements décoratifs dans sa table des matières, en se présentant par là comme un prototype de base de données d'ornements médiévaux réinterprétés par un autre médium [*remediated*]. Le projet de numériser et de baliser *The Evergreen* nous invite donc à considérer la manière dont la forme périodique elle-même pourrait être comprise comme une imbrication de systèmes de médiation et de remédiation. De même que *The Evergreen* a réinterprété par d'autres moyens des éléments des manuscrits celtes enluminés dans la culture de l'imprimé fin-

17 *Database of Mid-Victorian Wood-engraved Illustration*, éd. Julia Thomas, Cardiff University. Voir <http://www.dmvi.cf.ac.uk/>.

de-siècle, de même les médias de l'ère numérique réinterprètent les éléments textuels de la page imprimée, incluant l'histoire stratifiée des médias qu'elle évoque. Comprendre ce processus c'est reconnaître, selon Jay Bolter et Richard Grusin, comment les nouveaux médias de chaque période « honorent, rivalisent avec et corrigent » [« *honour, rival and revise* »] les médias précédents¹⁸.

Produire une édition numérique de *The Yellow Book* avec comme objectif d'y ajouter des éditions d'autres revues esthètes signifiait qu'il nous fallait également construire une base de données dynamique et un site en ligne qui l'héberge – un site auquel les utilisateurs auraient librement accès sur la toile, et où ils pourraient lire, rechercher et télécharger des volumes de la revue, ses matériaux paratextuels et son appareil scientifique. Après plusieurs étapes de prototypage, nous avons conçu *The Yellow Nineties Online*, lancé dans sa forme actuelle en 2012, après une révision fondée sur les avis anonymisés des experts de NINES. Dans ce processus de construction et de reconstruction, nous avons appris que la conception est d'une importance fondamentale dans les projets numériques. Loin d'être une servante invisible à satisfaire, la conception est cruciale à ce que les humanités numériques appellent la « réflexion » critique et interprétative « par le faire » [« *thinking through making* »], qui intervient dans la construction itérative des objets numériques¹⁹. On ne peut en effet bâtir un site dynamique, fondé sur une base de données, sans prendre des décisions interprétatives concernant des paramètres comme l'utilisateur final et la fonctionnalité, y compris la navigation, la recherche, la collecte, l'annotation, la lecture, l'analyse, le visionnage, etc. En d'autres termes, en construisant une édition numérique, on n'est pas simplement un éditeur érudit qui ajoute du savoir scientifique sur une œuvre ; on en est aussi, entre autres, l'éditeur, le typographe, le concepteur. C'est pour cela que les projets d'humanités numériques nécessitent toute une équipe de collaborateurs.

À l'atelier numérique des années 1890 au Centre des humanités numériques de Ryerson (CDH), nous avons eu la chance de disposer d'emblée d'une formidable équipe de collaborateurs. Cette équipe inclut les bibliothécaires qui ont préparé des copies de reconnaissance optique de caractères (OCR) de *The Yellow Book* à utiliser pour notre balisage ; qui nous ont aidés à développer une collection spécialisée autour des années 1890, incluant la collection complète de *The Yellow Book* lui-même ; et qui nous ont conseillés, ainsi que nos assistants de recherche, sur le maniement des livres précieux et la manière de photographier ou de scanner sans risque les œuvres visuelles que contient la revue. Notre

18 Voir Jay Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1992, p. 15.

19 Alan Galey et Stan Ruecker, « How a Prototype Argues », *Literary and Linguistic Computing*, vol. XXV, n° 4, 27 octobre 2010, p. 407, <http://llc.oxfordjournals.org/content/25/4/405.full>.

équipe de recherche a affiné, au fil des années, une méthode PhotoShop pour les matériaux historiques avec lesquels nous travaillons : bien que le logiciel PhotoShop soit prioritairement conçu pour traiter les photographies digitales contemporaines, nous avons besoin de l'utiliser pour améliorer la résolution et redéfinir la teinte des œuvres d'art reproduites dans *The Yellow Book* et les autres revues esthètes. Nous avons une lourde dette à l'égard du travail minutieux d'une étudiante de licence, Chelsea Miya, qui a mis au point ce processus et l'a documenté à l'usage de nos futurs assistants de recherche. En termes de design d'interface, l'aspect et la convivialité de *The Yellow Nineties Online* ont tiré un grand parti de l'implication de Reg Beatty, chef de projet au CDH. Concepteur de livres professionnel, Beatty nous a aidés à ajuster les polices, les espaces et les mises en page d'une manière qui a amélioré non seulement la beauté, mais aussi la lisibilité du site en ligne. Comme nous l'avons appris, l'environnement de la lecture en ligne fait naître de nouvelles demandes et produit de nouvelles attentes chez les lecteurs : notre site ne pouvait pas simplement reproduire des pages de *The Yellow Book* sans prendre sérieusement en considération l'interface de l'utilisateur. Notre équipe a travaillé en association étroite avec le programmeur Nik Baghat pour développer la fonctionnalité du site, y compris la navigation, la recherche, et la gestion de contenu. En reconnaissant le fait que l'encodage et la programmation sont des actes interprétatifs, nous avons pensé le menu de la recherche avancée de manière à rendre nos décisions sur les métadonnées aussi transparentes que possible.

LA CULTURE DE L'IMPRIMÉ DES ANNÉES 1890 ET LA VISION NUMÉRIQUE

Quel est donc le résultat de toute cette « réflexion » critique « par le faire » ? De quelle manière le fait de construire une édition numérique de *The Yellow Book* fait naître de nouvelles questions de recherche et facilite le développement de nouvelles connaissances tantôt sur la culture de l'impression des revues dans les années 1890, tantôt sur les réseaux en ligne de notre propre ère numérique ?

Une des évolutions les plus passionnantes de l'ère numérique est la façon dont les lecteurs – des citoyens ordinaires – sont devenus des écrivains et des artistes face à des publics globaux, connectés, inter-agissants. On peut retracer, selon nous, l'origine de l'émergence historique de ce phénomène dans le développement des revues illustrées de brève durée et d'avant-garde dans les années 1890, une décennie caractérisée par l'expérimentation dans les médias de masse. En éditant *The Yellow Book*, nous avons perçu deux faits dont nous ne nous étions pas rendu compte jusque-là au sujet de cette revue influente : 1) à quel point la vie et l'œuvre d'une majorité des contributeurs restent relativement inconnues ; et 2) leur envergure internationale.

Mis ensemble, ces deux aperçus corrélés révèlent la signification critique d'un réseau international de *lecteurs* de la revue *en tant qu'acteurs*, un concept qui pille et adapte délibérément la formule par laquelle Michel de Certeau pense les consommateurs modernes : des « [p]roducteurs méconnus, poètes de leurs affaires, inventeurs silencieux de sentiers propres²⁰ ». Le cercle interne des artistes et des écrivains de *The Yellow Book* basés à Londres a été intensément discuté dans nombre d'études ; ces collaborateurs pouvaient se rencontrer dans des clubs, des cafés, le bureau de l'éditeur John Lane à Vigo Street, ou les réceptions de samedi chez Henry Harland, le directeur littéraire, à Cromwell Road²¹. Cependant, nombre de contributeurs en dehors de Londres qui envoyaient leurs travaux à *The Yellow Book* n'avaient prioritairement rencontré la revue qu'à travers des contacts textuels plutôt que sociaux. Cette communauté plus étendue de lecteurs-acteurs fut entraînée dans l'orbite de *The Yellow Book* en lisant la revue, grâce aux comptes rendus de presse, ou bien en recevant les lettres des ceux qui lui étaient liés d'une façon ou d'une autre. On a peu écrit sur ces collaborateurs-là.

Notre connaissance des contributeurs à travers l'ensemble des treize volumes de *The Yellow Book* a crû avec chaque volume publié. Par exemple, dans le volume X (paru en juillet 1896), nous avons découvert que Samuel Mathewson Scott, auteur inconnu jusqu'alors de « La Goya: A Passion of the Peruvian Desert » [« La Goya : une passion du désert péruvien »], n'était pas, comme certains critiques l'avaient postulé, encore un pseudonyme de Henry Harland²², mais un anthropologue américain estimé. En travaillant dans la vallée du Chira au Pérou, Scott a découvert les traces d'une civilisation florissante, antérieure à l'invasion espagnole, et des sépultures contenant des corps momifiés. Fondée sur son expérience archéologique péruvienne, sa nouvelle étend non seulement la portée de la fiction dans *The Yellow Book*, mais aussi son audience internationale. Comment cet anthropologue américain connut l'existence de la revue d'avant-garde de The Bodley Head, et pourquoi pensa-t-il que *The Yellow Book* serait une bonne enseigne pour y envoyer sa nouvelle réaliste (et cependant romantique) sur un voyageur étranger qui tombe amoureux d'une Péruvienne et se trouve impliqué dans les pratiques religieuses locales ? De ce que nous avons pu établir jusqu'à présent, il n'y pas de lien personnel entre Scott et les directeurs de *The Yellow Book*. Ainsi, sa décision d'envoyer

20 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1980, p. 19.

21 Mark Samuels Lasner, « Ethel Colburn Mayne's "Reminiscences of Henry Harland" », dans *Bound for the 1890s. Essays on Writing and Publishing in Honor of James G. Neslon*, dir. Jonathan Allison, High Wycombe, Rivendale Press, 2006, p. 21.

22 Mark Samuels Lasner, *The Yellow Book. A Checklist and Index*, London, The 1890s Society, coll. « Occasional Series », 1998, n. 92.

son texte à la revue a probablement été inspirée par ses lectures personnelles, soit d'un volume de *The Yellow Book* lui-même, soit d'une recension de la revue dans un journal américain. Nous avons donc commencé à concevoir un *réseau des lecteurs* pour *The Yellow Book* et les autres revues esthètes des années 1890 – un réseau de lecteurs qui étaient aussi acteurs. Ces lecteurs devinrent des contributeurs à la revue d'une manière pas très différente de celle des réseaux des lecteurs et écrivains rendus possibles par notre époque de blogs, de wikis et de réseaux sociaux.

Au fur et à mesure que d'autres revues esthètes, comme *The Evergreen* et *The Savoy*, seront balisées et accessibles à la recherche sur *The Yellow Nineties Online*, nous nous attendons à ce que les manières de voir et de comprendre ce réseau d'artistes, d'auteurs, de directeurs, d'éditeurs, de graveurs et de lecteurs continuent à s'étendre, et que de nouvelles questions de recherche se développent. L'ordinateur est un puissant outil de visualisation. Il permet aux utilisateurs non seulement de pratiquer notre « lecture de près » traditionnelle du contenu et de la forme de la revue, mais aussi ce que Franco Moretti appelle la « lecture de loin ». Comme l'explique Moretti, le processus de réduire et d'abstraire des éléments d'un large corpus de textes – par exemple, le nombre de poèmes, essais, et récits courts, ou les types génériques des différentes images dans chaque volume de chaque revue esthète publiée sur *The Yellow Nineties Online* – nous permet de lire les métadonnées dans des modèles de visualisation tels des cartes, des graphes et des arbres. Dans cette approche, la distance n'est plus un obstacle, « mais une *forme spécifique de connaissance* », permettant l'analyse d'interconnexions, de relations et de structures²³.

Nous inspirant de cette approche de « lecture de loin » de l'histoire littéraire par Moretti, nous sommes à présent en train de développer un outil de « personnographie » qui permettra aux utilisateurs de *The Yellow Nineties Online* de visualiser les relations sociales, géographiques et temporelles des collaborateurs de *The Yellow Book*, de *The Evergreen*, de *The Savoy*, et de *The Pagan Review*, de plusieurs façons, fondées sur la consultation des données. Un tel outil de visualisation extraira nos métadonnées biographiques pour les présenter sous différentes formes – par exemple, des graphiques qui montrent la proportion de collaborateurs femmes par rapport aux hommes dans l'ensemble des treize volumes du *Yellow Book*, ou des cartes indiquant l'implantation des artistes par rapport aux écrivains dans les quatre revues, ou encore, des spatialisations montrant les connexions sociales des collaborateurs avec

23 Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature* [*Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*, London, Verso, 2005], trad. Étienne Dobenesque, préf. Laurent Jeanpierre, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2008, p. 35, italique de l'auteur.

différents groupes, tels la Fabian Society ou le Rhymers' Club, voire la Société d'anthropologie d'Amérique. En fin de compte, les utilisateurs pourront extraire de nos riches métadonnées images, textes et personnes pour rechercher, afficher et analyser des relations entre les revues des années 1890 jusque-là invisibles ou cachées.

Dans notre travail au Centre des humanités numériques (CDH), nous nous rappelons souvent le mot de Matthew Arnold selon qui l'objectif de toute critique est « de voir l'objet en soi tel qu'il est réellement²⁴ ». L'objectif de notre projet est de profiter des technologies du XXI^e siècle pour voir, et ainsi interpréter, à la fois des revues esthètes choisies dans leur format matériel et leur contexte historique. En tant qu'éditeurs scientifiques de *The Yellow Nineties Online*, nous nous sommes tournés vers la technologie numérique pour rendre hommage à l'esprit de publication innovant des années 1890, en rendant les revues esthètes de la période, réinterprétées par les nouveaux médias, accessibles à des étudiants, à des spécialistes et à des lecteurs à travers le monde.

828

24 Matthew Arnold, « The Function of Criticism at the Present Time », dans *The Broadview Anthology of Victorian Poetry and Poetic Theory*, éd. Thomas J. Collins et Vivienne J. Rundle, Peterborough, Broadview, 1999, p. 1291 : « to see the object as in itself it really is ».

SPREADING VISUAL CULTURE:
REVUES, IMAGES ET ARCHIVES
POUR L'ART CONTEMPORAIN

Giorgio Bacci, Veronica Pesce, Davide Lacagnina, Denis Viva
(traduit de l'italien par Évanghélia Stead)

INTRODUCTION GÉNÉRALE (GIORGIO BACCI)

Le programme italien présenté ici fut un des lauréats de l'appel à projets « Fibr – Futuro in ricerca » en 2012. Intitulé *Spreading Visual Culture. Contemporary Art through Periodicals, Archives and Illustrations*, il s'articule entre quatre unités de recherche (la Scuola Normale Superiore de Pise, chef de projet national, en relation avec les universités de Gênes, de Sienne et de Udine), et il est de durée triennale. La présente contribution, proche de la fin du projet (prolongé d'un an et arrivant par conséquent à échéance en mars 2017), entend offrir au lecteur certains points d'approfondissement à partir des résultats atteints. Il ne sera évidemment pas possible de tracer ici un panorama complet : chaque unité, en reflétant l'articulation du projet, présentera plutôt des approfondissements spécifiques, en suggérant, le cas échéant, des perspectives d'étude ultérieures¹.

« Analyser la diffusion de la culture contemporaine à travers les revues ; développer une réflexion historico-critique sur le rapport entre culture “haute” et culture “basse” ; approfondir les problématiques propres au dialogue entre art et société afin d'en extraire de nouveaux instruments de lecture de la société contemporaine » ; et aussi : « un parcours d'approfondissement voué à concilier des phases d'étude autonome et des moments de partage, en vue d'un développement pluridisciplinaire, et, comme on le verra, méthodologiquement innovant. » C'étaient là les objectifs énoncés tantôt lors de la présentation

1 Pour un panorama complet du projet de recherche, nous renvoyons, outre au site constamment mis à jour <http://www.capti.it/index.php?lang=EN>, aux actes du colloque tenu à la Scuola Normale Superiore de Pise, 10-12 décembre 2015, publiés dans le numéro spécial de *Annali della Classe di Lettere e Filosofia della Scuola Normale Superiore di Pisa*, série 5, vol. VIII, n° 2, 2016.

du projet, tantôt lors d'un précédent article². Nous pouvons dire qu'après quatre années, ce qui relevait des souhaits et des déclarations d'intention a progressivement été vérifié et acté, avant tout par la structuration d'une plateforme numérique, qui non seulement se place aux avant-postes du domaine de l'application de l'informatique aux biens culturels, mais reflète aussi fidèlement le parcours poursuivi au niveau critique et méthodologique. La plateforme a été réalisée par Giulio Andreolletti et Andrea Ficini. On y accède librement à l'adresse www.capti.it. Elle permet en effet de mener des recherches corrélées, en reliant entre elles les diverses banques de données, conçues et développées séparément selon les exigences spécifiques de chaque secteur. Une description approfondie de la plateforme montrera en effet (sur le plan critique et méthodologique) la complexité et l'efficacité du projet.

Comparativement à d'autres articles³, où cette recherche était davantage abordée dans ses principes théorique et méthodologique, et moins du point de vue des applications pratiques, on procédera dans cette introduction à l'inverse, afin de montrer la fusion des deux niveaux en vérifiant et en évaluant les potentialités de l'outil informatique.

L'interface web s'articule selon un système d'abscisses et d'ordonnées, de sorte qu'une bande verticale sur la gauche décrit chaque unité de recherche et les collaborations actives pendant que la bande horizontale en haut indique les domaines d'étude couverts par le projet : *Periodicals, Illustrations, Letters and Archival Documents*. L'utilisateur peut effectuer des recherches transversales sur l'ensemble de la base (en utilisant les options de la fenêtre en haut à droite : recherche avancée de personnes, recherche avancée d'œuvres, etc.), ou bien centrer la recherche sur son secteur d'intérêt, en accédant au menu « recherche avancée » disponible dans chaque sous-section.

Les recherches croisées⁴ révèlent un panorama particulièrement complexe et structuré, restituant un aperçu de la culture visuelle, littéraire et critique au xx^e siècle en Italie. On espère que celui-ci ira en s'enrichissant. On peut par exemple suivre les faits et œuvres d'un artiste comme Giorgio Kienerk, présent dans la banque de données de l'éditeur Adriano Salani, dans sa correspondance avec Mario Novaro, et dans la revue *La Riviera Ligure*, ou bien étudier l'« Inno

2 Giorgio Bacci, « Diffondere la cultura visiva. Un progetto "Futuro in ricerca 2012" », *Studi di Memofonte*, n° 10, 2013, <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.10/g.-bacci-diffondere-la-cultura-visiva-un-progetto-firb-per-l-arte-contemporanea-tra-archivi-rivis.html>.

3 Voir Giorgio Bacci, « Diffondere la cultura visiva », art. cit. ; et Giorgio Bacci, Davide Lacagnina, Veronica Pesce, Denis Viva, « Spreading Visual Culture: a Digital Project for Contemporary Art, Literature and Visual Culture. State of the Art, Perspectives and Collaborations », *Art History Supplement*, vol. IV, n° 3, mai 2014, <http://www.arths.org.uk/about/arths/issue43>.

4 Voir <http://www.capti.it/index.php?lang=EN&ParamCatID=19>.

all'olivo » dans le manuscrit autographe de Giovanni Pascoli et sa mise en page définitive dans cette revue *Art Nouveau* publiée à Gênes. On peut encore vérifier la présence (ou à l'opposé l'absence) des critiques dans les revues d'art des années soixante et soixante-dix, voire considérer, dans le contexte de la poésie visuelle, Sarenco (pseudonyme d'Isaia Mabellini) comme artiste et comme auteur d'articles, afin d'observer à quel moment ces deux activités se croisent, formant ainsi une donnée critique qui mérite analyse.

On pourrait naturellement aligner les exemples à l'infini, mais voyons plutôt à présent quelle méthode d'indexation et de numérisation a été suivie. Avant tout, numérisation et indexation en effet : c'est un premier élément qui souligne l'originalité du projet, qui, respectivement à d'autres expériences similaires, ne se limite pas à la saisie numérique des périodiques, mais procède parallèlement à une indexation des données, selon des masques de recherche détaillés. Prenons le cas des périodiques : dans un premier temps, il sera possible d'avoir une vue panoramique de la revue (par exemple, *Il Risorgimento Grafico*⁵), d'où l'on peut accéder aux fascicules (en cliquant sur « Number of instalments »), et de là, à l'analyse d'un numéro particulier (« Instalment description »⁶), consultable à son tour selon diverses modalités : il est possible de parcourir simplement les articles, ou bien d'en consulter la liste (« Articles' list alphabetically ordered »), ou encore de feuilleter un numéro numérisé au complet (« Riffle the instalment »). Le choix que nous avons fait ne se limite cependant pas à la seule indexation des articles, mais indexe aussi séparément chaque page, différenciée selon qu'elle fait partie de l'article ou non (dans ce dernier cas, on y accède par « Other pages in the instalment »). Sont également indexées les images comprises dans les pages, en adoptant un système déjà utilisé dans les réseaux sociaux, mais non encore dans la recherche scientifique, à savoir les « tags », signalés par un carré rouge. Une telle stratégie met le projet *Capti* en contact avec d'autres initiatives européennes, par exemple les propositions de recherche et de marquage des images mises en avant par la British Library en association avec des universités anglo-saxonnes (comme *Lost Visions*⁷), ou bien les expériences menées à l'INHA⁸. Il est ainsi possible de procéder à une analyse très détaillée, qui fournit à l'utilisateur un riche ensemble d'informations : l'auteur, l'identification de l'œuvre, sa localisation, le type d'image, sa place dans la page (ce qui accorde une attention extrême à la mise en page elle-même), etc.

Les masques de recherche, très flexibles, sont conçus pour accueillir des revues de différents types : des revues typiques de la critique historico-artistique aux

5 <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=32&lang=EN>.

6 <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=17&artgal=32&lang=EN>.

7 Voir <http://cardiffbookhistory.wordpress.com/2014/02/09/lost-visions>.

8 Voir <http://bibliotheque.inha.fr/iguana/www.main.cls?surl=bibliotheque-inha>.

revues plus techniques. De fait, *Il Risorgimento Grafico* (1902-1941) est un cas emblématique : grâce aux « tags » des images, il est possible de récupérer des informations spécifiques (encres, papier, machines d'impression), dont on peut tirer des outils afin d'approfondir l'analyse de la relation entre progrès scientifique et technique (photographie, reproduction photo-journalistique) et édition, illustrations, ou histoire du goût (en considérant quelles œuvres étaient reproduites), tout en développant une cartographie historico-géographique (fondée, par exemple, sur les monuments les plus fréquemment reproduits). La valorisation du champ relatif à la photographie est confirmée par la distinction entre « Photographic reference » et « Photographer », qui indique une sensibilité philologique nouvelle, minutieuse, et prépare des développements ultérieurs dans le domaine des magazines illustrés de photographies.

C'est dire que, comparativement à des projets similaires (dans le contexte italien, le précieux APICE⁹, le projet CIRCE¹⁰, la bibliothèque numérique de la bibliothèque de Brera¹¹, les périodiques de BIASA¹², pour n'en nommer que quelques-uns), *Spreading Visual Culture* est prioritairement structuré et pensé pour s'ouvrir à des collaborations ultérieures et externes (le site est également disponible en anglais dans toutes ses parties). Dans cette optique, un point de référence essentiel est fourni par le laboratoire de documentation historico-artistique de la Scuola Normale Superiore de Pise¹³, où l'on a mené au fil des ans (et où l'on continue de mener) des recherches informatiques qui ont produit des résultats marquants : de la numérisation et de l'indexation de la revue *Emporium*¹⁴ à la saisie numérique des dessins originaux conservés dans les archives de l'éditeur Adriano Salani¹⁵ et les projets menés autour des estampes de traduction¹⁶, de la caricature¹⁷, et des cartons de mode¹⁸.

- 9 Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale : <http://users.unimi.it/apice>.
- 10 Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee : <http://circe.lett.unitn.it>.
- 11 Biblioteca Nazionale Braidense, Emeroteca digitale : <http://emeroteca.braidense.it>.
- 12 Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Periodici Italiani Digitalizzati : <http://periodici.librari.beniculturali.it>.
- 13 Laboratorio di Documentazione Storico-artistica : <http://www.docstar.sns.it>.
- 14 *Emporium. Analisi integrata delle illustrazioni e dei contenuti*, dir. Miriam Fileti Mazza, avec la collaboration d'Andrea Ficini et de Chiara Maccini : http://www.artivisive.sns.it/progetto_emporium.html.
- 15 *Archivio Salani. Illustrazione libraria tra Otto e Novecento*, dir. Giorgio Bacci, conception informatique Giulio Andreoletti et Andrea Ficini : <http://www.artivisive.sns.it/salani/index.php>, actuellement disponible aussi au sein du projet *Spreading Visual Culture* : <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&lang=EN>.
- 16 *Stampe di traduzione*, dir. Miriam Fileti Mazza, conception informatique Andrea Ficini et Chiara Mannari : <http://www.artivisive.sns.it/stampeditraduzione/index.php>.
- 17 *Archivio della caricatura in Italia*, dir. Sandro Morachioli avec la collaboration d'Andrea Ficini et de Miriam Fileti Mazza : http://www.artivisive.sns.it/archivio_caricatura.html.
- 18 *Moda illustrata. I figurini del fondo Gamba*, collab. Martina Nastasi, conception informatique Chiara Mannari : <http://velasquez.sns.it/figurini/index.php>.

L'attention accordée à la sauvegarde du patrimoine archivistique et documentaire trouve dans le programme *Spreading Visual Culture* sa réalisation la plus récente grâce à l'interaction efficace de quatre universités : la création en propre d'une véritable archive interactive et numérisée, composée de documents et d'images, autant de témoignages utiles pour définir l'imaginaire culturel italien du xx^e siècle. Ce programme, né en Italie, à partir de collaborations prestigieuses avec des organismes et des institutions de premier plan, souhaite s'investir dans le contexte européen et international. Il peut déjà compter sur des résultats de portée entièrement inédite : la valorisation des illustrations originales préservées dans les archives de quelques-unes des maisons d'édition italiennes les plus significatives (Adriano Salani Editore¹⁹ et Giunti Editore²⁰) ; la consultation de la plus importante revue Art Nouveau en Italie²¹ dans toute sa richesse documentaire grâce aux archives Mario Novaro de Gênes²² ; la reconstruction du scénario complexe de la critique d'art des années soixante et soixante-dix (grâce aux accords établis avec plusieurs éditeurs) ; la redécouverte et l'analyse d'un mouvement artistique original et international, la poésie visuelle, grâce à la collaboration indispensable avec les Archives de '900 du MART (Museo d'Arte Moderna e Contemporanea) à Rovereto²³.

Comme il a été dit en ouverture, il nous semble que la consultation du portail numérique permet de faire émerger les caractéristiques du projet qui, grâce à une pluridisciplinarité effectivement intégrée dans un système de réflexions plus amples, voudrait se proposer comme le point de rencontre et de référence d'expériences scientifiques provenant de secteurs disciplinaires différents. À titre indicatif, les limites de la recherche ont été fixées entre la fin du xix^e siècle et les années quatre-vingts, avec la naissance et le développement de la société moderne de masse, et en partant d'une prise en compte des études publiées entre 1950 et 1970 : des œuvres telles que *Mythologies* (Roland Barthes, 1957), *The Hidden Persuaders* (Vance Packard, 1957), *Opera aperta* (Umberto Eco, 1962). On aura noté que les titres cités ne sont pas étroitement liés à l'histoire de l'art, précisément parce que l'intention du projet est de fédérer diverses perspectives, afin de parvenir, grâce à une étude philologique rigoureuse mais innovante dans l'instrumentation et la restitution à la communauté scientifique la plus large, voire aux non spécialistes intéressés, à une réévaluation approfondie de la culture visuelle italienne du xx^e siècle.

19 <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&lang=EN>.

20 <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=1&lang=EN>.

21 Voir <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=2&lang=EN>.

22 Voir <http://www.capti.it/static/ang.php?lang=EN>.

23 Voir <http://www.capti.it/static/mart.php?lang=EN>.

L'unité de Gênes est en train de s'occuper de l'expérience culturelle polymorphe et multidimensionnelle que fut *La Riviera Ligure*, revue artistique et littéraire de très haut niveau et une des plus intéressantes du panorama italien et européen du premier xx^e siècle. Sa naissance est bien connue : la revue paraît en 1895 en tant que bulletin publicitaire de l'entreprise Ditta dell'Olio Sasso à Oneglia (aujourd'hui Imperia) ; mais elle ne tarde pas à se transformer, cinq ans plus tard, grâce au travail de son directeur et propriétaire Mario Novaro, intellectuel, poète, philosophe et entrepreneur industriel, en un observatoire privilégié et très avancé à la fois de la poésie italienne du premier xx^e siècle et de l'art et des arts graphiques inspirés de l'Art Nouveau, sans jamais perdre ni sa propre vocation entrepreneuriale ni sa dimension promotionnelle et publicitaire.

834

Le parcours de cette revue au cours des premières années de son existence, que nous aimerions examiner ici, est en ce sens particulièrement significatif. Partant de la volonté patente d'exalter la Riviera – tout d'abord occidentale (comme l'indique la précision *di Ponente* dans le titre initialement choisi pour son en-tête²⁴), et représentant, dans un second temps, toute la Riviera ligure –, la revue adopte d'emblée le parti explicite de promouvoir la région²⁵ et ses produits, pour s'ouvrir progressivement à des collaborations prestigieuses tant littéraires qu'artistiques. On passe ainsi des « reportages » littéraires et photographiques d'Ernesto Salvatore Arbocò²⁶ aux textes de Ceccardo Roccatagliata Ceccardi ou de Francesco Pastonchi pour arriver aux apports prestigieux : Giovanni Pascoli et Luigi Pirandello, pour se limiter à deux noms et aux premières années du périodique²⁷. L'aspect graphique et figuratif se développe parallèlement :

24 La précision « di Ponente » sera maintenue pendant quatre années, jusqu'en 1898 : *La Riviera Ligure di Ponente*, vol. IV, n° 3, 1898-1899.

25 On lit ainsi dans l'éditorial de *La Riviera Ligure di Ponente*, vol. I, n° d'essai, 1895 : « Ainsi, – à propos de la Riviera, vous entendrez souvent vanter Pegli, Savone, San Remo, Monte Carlo – comme de gemmes uniques encastrées dans cet arc gracieux d'argent qu'est la route de la Corniche... c'est la Riviera apprêtée, poudrée et fardée, à l'usage et pour la consommation du riche étranger [...]. Mais vous trouverez néanmoins qui vous chuchotera bien d'autres noms : Noli, Laigueglia et Taggia : anciens villages obscurs qui s'y cachent [...] » [*Così, – della Riviera udrete spesso vantarvi Pegli, Savona, San Remo, Montecarlo, – come uniche gemme incastonate in quel leggiadro arco di argento che è la strada della Cornice... è la Riviera raffazzonata, incipriata e imbellettata per uso e consumo del ricco forastiero [...]. Ma troverete invece chi vi sussurrerà parecchi altri nomi: Noli, Laigueglia e Taggia: antichi e oscuri borghi che si nascondono [...]*].

26 On attribue à l'entreprise d'Arbocò (qui collabore à *La Riviera* entre 1899 et 1901) les séries « Aquarelles ligures » et « Impressions », dédiées à des vues de la côte ligure et accompagnées de gravures issues de ses photographies. On doit à Marius Pictor (1895-1899), une série consacrée aux diverses localités du littoral, de l'Occident vers l'Orient et de la Bordighera à La Spezia.

27 Les contributions de Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, qui abandonne très rapidement les descriptions de la Riviera de ses débuts (entre 1898 et 1899) pour la poésie, sont d'une tout

aux premiers en-têtes qui reproduisent une vue d'Oneglia par Enrico Intraina se substitue bientôt un en-tête déjà plus stylisé de Riccardo Galli, de « ton moderniste²⁸ », avant que l'aspect graphique ne soit définitivement confié à Giorgio Kienerk²⁹, à qui revient l'identité graphique de la revue. Naturellement, la formation du directeur, Mario Novaro, n'est pas étrangère à ces choix assez précoces. Celui-ci a fait ses études de philosophie à Vienne et à Berlin dans la dernière décennie du XIX^e siècle et se trouva sûrement en contact avec la culture figurative qui se répandait en Europe et les premières revues qui écriront l'histoire de l'Art Nouveau international³⁰ de *Pan* à *Jugend*, à *Ver Sacrum*, etc. L'idée se trouve confirmée dans le travail collaboratif que notre unité mène sur les archives de Novaro, à savoir la numérisation et l'indexation du matériel conservé, ainsi que sa mise en ligne sur la base de données (correspondance, textes littéraires, réalisations graphiques des collaborateurs du périodique). En effet, grâce à la correspondance, de nombreux contacts de Mario Novaro avec la culture européenne, en particulier allemande, sont en train d'émerger³¹.

Le directeur de *La Riviera* avait en effet pris la peine de donner à son petit journal publicitaire une apparence graphique très moderne, aisément reconnaissable, et en phase avec les expériences européennes contemporaines. Novaro fit appel à des personnalités artistiques d'une certaine stature (Plinio Nomellini, Gabrio Chiattoni, Franz Laskoff, Giorgio Kienerk), et valorisa les apports artistiques en les traitant sur un pied d'égalité avec les apports littéraires. Il suffit de rappeler que les conceptions et les réalisations artistiques, rétribuées en tant que telles, trouvent dans sa revue un espace autonome, non seulement par leur fonction décorative ou illustrative, mais aussi de manière indépendante, sans liens nécessaires avec le texte.

autre teneur. Il en est de même pour Francesco Pastonchi, Giovanni Pascoli et les nombreux autres auteurs qui contribueront au périodique dans les années à venir : Umberto Saba, Grazia Deledda, Guido Gozzano, Giovanni Boine, Clemente Rebora, Dino Campana, et même Giuseppe Ungaretti.

- 28 Rossana Bossaglia, « *La Riviera Ligure* ». *Un modello di grafica liberty*, préf. Edoardo Sanguineti, Genova, Costa & Nolan, 1985, p. 157.
- 29 *Ibid.* : « Dans sa lettre du 11 juillet 1901, le peintre accepte de bonne grâce la tâche de tenter une nouvelle couverture pour la revue et devient à partir de ce moment-là le "directeur" idéal de la partie graphique. »
- 30 À ce propos, Kienerk lui-même joua un rôle très important : « J'ai commandé un papier spécial en Allemagne, comme font bien des artistes qui dessinent dans ces journaux illustrés comme la *Jugend*, le *Simplicissimus* etc. » [« *Ho ordinato una carta speciale in Germania, come adoperano molti artisti che disegnano in questi giornali illustri come la Jugend, il Simplicissimus ecc.* »] (Lettre de G. Kienerk à M. Novaro, 15 décembre 1901, dans *Lettere a « La Riviera Ligure »*. I. 1900-1905, éd. Pino Boero, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1980, p. 26).
- 31 Parmi les différents noms : Émile Boutroux, Eugène de Roberty, Eugen Diederichs, Allan Oldfield, Anne Sofie Petersen, Alois Riehl, Eugenio Spigatis, Otto Schron, Frank Thilly, Wilhelm Windelband, etc.

146. Plinio Nomellini, affiche pour la firme *Olio Sasso*, 1901, Fondazione Mario Novaro, Gênes

147. Gabrio Chiattone, carte postale illustrée *Portofino Riviera di Levante*,
Milan, Établissements Chiattone, 1900, Fondazione Mario Novaro, Gênes

La Riviera Ligure est en outre emblématique des relations entre industrie, littérature et art. Un exemple entre tous : l'illustration par Plinio Nomellini de l'« Ode à l'olivier » de Giovanni Pascoli³² peut se transformer en la célèbre « muse à l'olivier » de l'affiche publicitaire de la « Ditta dell'Olio Sasso » (fig. 146), puis être reproduite sur les étiquettes et les bidons d'huile, en une émulation de plus en plus intense entre art, littérature, communication publicitaire et esprit d'entreprise. Sans parler de la plus large influence de la revue, qui a par exemple contribué de manière déterminante à une certaine codification de l'image de la Riviera ligure elle-même. N'oublions pas qu'au début du xx^e siècle la série de cartes postales illustrées (fig. 147) qui rendent hommage au territoire ligure – imprimée par les établissements Chiattonne à Milan, d'après les dessins de Gabrio Chiattonne lui-même – sera une source de prestige pour la Riviera (avec des échos dans la presse nationale). Ces cartes postales sont censées rivaliser avec « celles de MM. Philipp et Kramer de Vienne, de Welten de Karlsruhe, et de quelques autres³³ ».

Au début du xx^e siècle, *La Riviera Ligure* est en passe de devenir une revue artistique et littéraire de grande qualité, sans jamais se départir de l'alliance sincère entre vulgarisation et culture, tout en conservant sa dimension historique fondamentale d'exemple précoce de journal d'entreprise. Au cours des cinq premières années de sa vie, ce rôle précis de médiation culturelle entre l'Italie et l'Europe dont *La Riviera Ligure* est un cas emblématique, se manifeste avec évidence en termes de culture visuelle et de synthèse nouvelle, originale et accomplie, des langages figuratif et verbal. Ces derniers auront un poids important à la fois dans la culture « haute » et dans la culture plus populaire.

SCUOLA NORMALE SUPERIORE DE PISE : IL RISORGIMENTO GRAFICO (GIORGIO BACCI)

Afin de s'intégrer autant par la chronologie que par la thématique aux autres unités de recherche, la Scuola Normale Superiore s'occupe, pour la partie qui concerne la fin du xix^e et la première moitié du xx^e siècle, de l'étude, de l'indexation et de la numérisation de la revue *Il Risorgimento Grafico* (1902-1941, prêtée par la Bibliothèque nationale de Florence), et des illustrations originales conservées dans les archives de l'éditeur Giunti. Elle s'occupe aussi, pour ce qui est de la seconde moitié du xx^e siècle, de certains périodiques du mouvement verbo-visuel des années soixante et soixante-dix, comme *Lotta Poetica* (1971-1975, 1982-1984, 1987), *Documento Sud* (1959-1961), *Quaderno* (1961-1962), et *Linea Sud* (1963-1967), grâce à la collaboration avec

32 Voir Giovanni Pascoli, « Inno all'Oliivo », *La Riviera Ligure*, vol. VII, n° 30, 1901, p. 305-306.

33 C'est ce qu'on lit sur la couverture du fascicule, vol. VI, n° 25, 1900.

148. Couverture de *Il Risorgimento Grafico*, vol. I, n°1, juillet 1902,
Biblioteca Nazionale Centrale, Florence

les archives et la bibliothèque de MART à Rovereto. Dans cette contribution, tout en renvoyant à l'article récemment publié dans *Art History Supplement*³⁴ pour un cadrage plus général qui inclut les revues verbo-visuelles, on centrera le propos sur *Il Risorgimento Grafico* (fig. 148)³⁵.

Cette revue, fondée en 1902, n'aura qu'à partir de 1904 comme directeur Raffaello Bertieri, personnalité fascinante de typographe, de lettré et d'humaniste, qui fut un grand admirateur de William Morris. La revue naît avec l'intention de « doter le monde de l'imprimerie italienne d'un grand périodique technique, qui ne soit pas inférieur aux plus belles publications anglaises et américaines, d'un périodique destiné à vivre exclusivement pour les arts graphiques et par les arts graphiques³⁶. »

840

Bertieri déploie ainsi une opération de mise à jour culturelle en ouvrant les pages de la revue à des discussions théoriques sur la photographie (d'un point de vue technico-typographique ou « artistique »), l'illustration (avec la rubrique « Gli artisti del libro », où défilèrent des artistes comme Attilio Mussino, Duilio Cambellotti, Primo Sinòpico – pseudonyme de Raoul Chareun –, présentés par des spécialistes comme Antonio Rubino, grand illustrateur, lui aussi, ou Alfredo Melani), la publicité (Cesare Ratta est un des premiers à mettre en lumière la publicité comme une nouvelle dimension sociale et visuelle du paysage urbain), les progrès dans le domaine de la typographie (en faisant la réclame d'équipements anglais et américains), et les réformes dans la structure de la mise en page. Le tout encadré d'un panorama conceptuel, qui considère William Morris et la Kelmscott Press comme des chefs de file. Pareille référence est aussi apparente dans le nombre des concours qui se succèdent dans les pages de la revue, pas moins de quarante-huit, sur les thématiques les plus variées, des cartes de visite aux ex-libris, des couvertures aux affiches publicitaires et jusqu'au « Concorso internazionale: Progetto per un libro moderno », dont l'avis paraît à deux reprises, en 1909 et en 1913, et témoigne, peut-être plus que tout autre article, de la volonté de Bertieri de se mettre au niveau des expérimentations anglaises. L'objectif du concours est en effet

de faire du Livre un objet d'étude et de recherches destinées à *moderniser sa forme* [...]. Les candidats pourront se prévaloir de n'importe quelle forme décorative

34 Voir <http://www.arths.org.uk/about/arths/issue43>.

35 Sur cette revue, voir *Nova ex Antiquis. Raffaello Bertieri e « Il Risorgimento Grafico »*, cat. expo., Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, dir. Andrea De Pasquale, Massimo Dradi, Mauro Chiabrando et Gaetano Grizzanti, Milano, Copistampa, 2011. La revue a été numérisée : <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=32&lang=EN>.

36 *Il Risorgimento Grafico*, « Presentazione », *Il Risorgimento Grafico*, vol. I, n° 1, juillet 1902, p. 1 : « dotare il mondo tipografico italiano di un gran periodico tecnico, non inferiore alle più belle pubblicazioni inglesi ed americane, di un periodico destinato a vivere esclusivamente per le arti grafiche e delle arti grafiche. »

et useront de deux couleurs. [...] Il n'est pas obligatoire que toutes les lignes des pages du texte soient tracées; il s'agit toutefois d'une obligation pour toutes les autres pages. *Il est indispensable que le projet dans son ensemble indique clairement la disposition des caractères, la forme de la page et le format du papier* [...] ³⁷.

L'article « L'estetica ruskiniana », dans lequel Cesare Ratta, après avoir brièvement présenté John Ruskin, William Morris et Edward Burne-Jones, aborde les mérites du « “préraphaélisme” en typographie », est ainsi conforme à l'orientation de la revue. Ratta note :

À une organisation nouvelle de la Société correspondent des besoins nouveaux et la nécessité de modifier telles formes pour qu'elles soient mieux en rapport avec tels besoins. [...] parmi elles, le soi-disant *style nouveau*, ou plutôt le style « début du xx^e siècle », définition plus logique, qui convient et répond mieux à l'évolution du goût et des tendances de notre époque ³⁸.

Les références au domaine anglais informent aussi l'article « Libri pei nostri ragazzi » d'Alfredo Melani. Dans ce dernier, la piètre architecture graphique et illustrative des livres italiens pour enfants, à peu d'exceptions près (dont les œuvres d'Attilio Mussino et d'Alcardo Terzi), est comparée à celle d'une maison « branlante », alors qu'on souligne que « la nourriture esthétique est aussi utile dans la vie que la sécurité ». Walter Crane est en revanche invoqué comme un modèle positif, un « dessinateur élégant de livres pour enfants (*The Baby's Opera*, 1877, *The First of May*, 1881), un décorateur dans l'âme. Je n'arpenterai pas, si vous voulez, les hauts boulevards de la “Kelmscott House”, mais je ne descends pas jusque dans les misères de nos livres pour enfants » ³⁹.

L'ouverture internationale de la revue va pourtant bien au-delà des références les plus communes à l'Angleterre. *Il Risorgimento Grafico* publie des compositions

37 « Quinto concorso internazionale: Progetto per un libro moderno », *Il Risorgimento Grafico*, vol. VII, n° 1-2, juillet-août 1909, p. 21, italique de l'auteur : « rendere il Libro oggetto di studio e ricerche dirette a modernizzare la sua forma [...] I concorrenti possono valersi di qualunque forma decorativa ed usare due colori. [...] Non è obbligatorio che tutte le righe delle pagine di testo siano disegnate; tale obbligo è fatto però per tutte le altre pagine. È indispensabile che dall'insieme del disegno risulti chiara la disposizione dei caratteri, la forma della pagina ed il formato della carta [...] ».

38 Cesare Ratta, « L'estetica ruskiniana », *Il Risorgimento Grafico*, vol. V, n° 4, avril 1907, p. 68 : « “preraffaellismo” in tipografia » ; « A una organizzazione nuova della Società corrispondono bisogni nuovi e la necessità di modificare talune forme più in rapporto a tali bisogni. [...] di qui al così detto stile nuovo, o piuttosto lo stile “principio XX secolo” definizione più logica e che meglio si coordina e risponde all'evolversi del gusto e della tendenza dell'età presente. »

39 Alfredo Melani, « Libri pei nostri ragazzi », *Il Risorgimento Grafico*, vol. VII, n° 7, janvier 1910, p. 113-115 : « malsicura » ; « il nutrimento estetico serve nella vita quanto la sicurezza di vivere » ; « illustratore forbitto di libri da ragazzi (*il Baby's Opera*, 1877, *il First of May*, 1881), decoratore nell'anima. Io non salirò se volete, gli alti baluardi della “Kelmscott House”, ma non discendo sino alle miserie dei nostri libri da ragazzi ».

graphiques de plusieurs artistes européens, et se tourne jusqu'à la Hongrie, en particulier la revue *Magyar Iparművészet* [*L'Art décoratif hongrois*] de Budapest⁴⁰, d'où sont extraites « certaines illustrations d'un livre pour enfants conçues par Mme A. Nagy dont nous ne pouvons que louer l'élégance éloquente, la noblesse suggestive, née d'une simplification méditée de moyens⁴¹ ».

Les réflexions sur la fonction de la photographie sont dès lors parfaitement logiques. Celle-ci est analysée selon des aspects et des approches différents : comme une aide précieuse de la typographie, comme un moyen de reproduction qui a mis en crise l'art ancien de la xylographie, ou comme un art de tous les possibles.

L'article « La fotografia nell'illustrazione del libro e in tutte le arti grafiche » reflète le premier cas. Alberto Mattarelli souligne le progrès technologique qui a permis de

842

reproduire l'image de n'importe quel sujet sur une plaque, chimiquement préparée, de verre, de zinc, de cuivre, ou bien sur la pierre.

Ce n'est que par elle [la photographie] qu'il nous a été concédé de reproduire à l'aide de trois teintes fondamentales toute la palette d'un peintre, toutes les couleurs éclatantes d'un bouquet de fleurs⁴².

À point nommées, les fleurs, dans la contribution de Giulio Bemporad, se mettent au service d'une distinction entre un bon peintre « qui étudie et termine une toile splendide et le peinturlureur qui peint des fleurs sur une carte postale en les copiant d'un modèle » ; de même, est photographe dilettante celui qui se limite à « déclencher un ressort pour imprimer quelque chose sur la pellicule », là où le photographe artiste est à même d'« exprimer une idée » :

amoureux de son Art, [il] choisit le sujet, un paysage ou un portrait, [il] choisit la lumière qui lui soit la plus favorable [...] ; à la lumière de la lampe rouge, il continue à inculquer sa volonté au négatif [...]. Puis, grâce à la retouche, il atténue certaines lumières, il corrige, et grâce à l'impression, il accomplit le reste. Il adapte la teinte du pigment [...] et, quand la photographie se présente

40 Sur cette revue, voir Katalin Gellér, « L'homogénéisation de l'image, de l'ornement et du texte dans quatre périodiques Art Nouveau hongrois », dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, p. 417-427.

41 « Libri illustrati », *Il Risorgimento Grafico*, vol. VIII, n° 2, février 1911, p. 25-27 : « alcune illustrazioni per un libro da ragazzi disegnate dalla signora A. Nagy di cui non stiamo a lodare la forbita eleganza, la suggestiva nobiltà che deriva da meditata semplificazione di mezzi ».

42 Alberto Mattarelli, « La fotografia nell'illustrazione del libro e in tutte le arti grafiche », *Il Risorgimento Grafico*, vol. I, n° 6, mai-juin 1903, p. 317 : « riprodurre l'immagine di qualsiasi soggetto su una lastra, chimicamente preparata, di vetro, di zinco, di rame, o sulla pietra. // Solo con essa ci è concesso riprodurre con tre tinte fondamentali, tutta la tavolozza di un pittore, tutti gli smaglianti colori di un mazzo di fiori. »

à quelques légers coups de pinceau, il cherche et réussit à lui donner l'effet qu'il juge meilleur⁴³.

Cependant, Alfredo Melani fait preuve de méfiance à l'égard de la photographie et de l'illustration. Il attribue l'emploi de papiers de moindre qualité par les éditeurs à l'utilisation des techniques photographiques modernes, et surtout à la prépondérance des images, « qui réduisent le texte outre mesure, et qui, plutôt que de féconder et d'encourager l'esprit, le dessèchent⁴⁴ ». Il se fait ainsi l'écho d'un débat critique sur l'emploi de la bande dessinée dans les éditions destinées aux enfants.

Un autre secteur qui mériterait grandement l'attention est celui de la publicité, dont la présence marque la totalité de l'existence de la revue, et à laquelle Cesare Ratta consacre plusieurs articles, notamment « L'arte della strada ». Dans ce dernier, il affirme avec lucidité :

Aujourd'hui on crée de très nombreuses affiches [...]. Bientôt – lors des périodes électorales – même les candidats aux différents mandats et les associations politiques s'en serviront pour caricaturer l'effigie des opposants et rendre leurs candidats plus beaux et plus sympathiques. [...] L'art a abandonné les sanctuaires clos pour descendre dans la rue, qui se transforme ainsi en une exposition permanente [...]. Voilà le musée du pauvre⁴⁵.

Certes, ce bref aperçu est loin d'épuiser les thématiques liées au *Risorgimento Grafico*. On a cherché à restituer du moins en partie son souffle ample et son innovation méthodologique qui peuvent servir de points de contact avec les revues internationales les plus avancées. Il y aurait naturellement beaucoup à dire sur son interaction avec les maisons d'édition contemporaines (par exemple, la polémique liée aux différentes éditions de *Pinocchio*) et les autres

43 Giulio Bemporad, « Dell'arte fotografica », *Il Risorgimento Grafico*, vol. IV, n° 1-2, janvier-avril 1906, p. 29-30 : « che studia e finisce uno splendido quadro e il pittorucolo che dipinge fiori su una cartolina, copiandoli da un modello » ; « far scattare una molla per impressionare la pellicola » ; « esprimere un'idea » ; « innamorato della sua Arte, sceglie il soggetto, sia un paesaggio o un ritratto, sceglie la luce più favorevole ad esso [...] ; alla luce della lampada rossa continua a infondere la sua volontà al negativo [...] . Col ritocco attenua poi certe luci, corregge, con la stampa fa il resto. Adatta la tinta del pigmento [...] e quando la fotografia si presenta con leggeri colpi di pennello cerca e riesce di dare ad essa l'effetto ch'ei giudica migliore ».

44 Alfredo Melani, « Libri e illustrazioni », *Il Risorgimento Grafico*, vol. XIII, n° 1-2, janvier-février 1916, p. 15-18 : « restringendo il testo oltre misura, anziché fecondare la mente e incoraggiarla, la inaridiscono ».

45 Cesare Ratta, « L'arte nella strada », *Il Risorgimento Grafico*, vol. III, n° 1-2, janvier 1905, p. 9-10 : « Oggi si fanno moltissimi manifesti [...] . Fra poco se ne serviranno – nei periodi elettorali – anche i candidati alle diverse deputazioni, e le associazioni politiche per mettere in caricatura l'effigie dei candidati avversari e rendere più belli e simpatici i propri. [...] L'arte ha abbandonato i santuari chiusi per discendere nella strada, che si trasforma così in una esposizione permanente [...] . È quello il museo del povero. »

revues de son époque (le débat avec Vittorio Pica autour d'*Emporium* ou avec Enrico Thovez autour de l'*Arte Decorativa Moderna*)⁴⁶.

UNIVERSITÉ DE SIENNE : VITTORIO PICA (DAVIDE LACAGNINA)

L'unité de l'université de Sienne se consacre spécifiquement à la reconstitution de l'activité critique et institutionnelle de Vittorio Pica (Naples, 1862-Milan, 1930) dans l'intention de restituer en ligne, sur la plateforme du projet, une sorte d'archive virtuelle du travail du critique napolitain. Pica est connu et apprécié depuis longtemps comme critique et traducteur de la littérature symboliste française. Cependant, sa monumentale production de critique d'art reste encore aujourd'hui peu connue et explorée, tout particulièrement au regard de la vaste gamme des intérêts qu'il a cultivés et de l'extraordinaire réseau de contacts qui le lie à quelques figures clés du milieu artistique et littéraire symboliste.

844

À la suite de quatre programmations de la Biennale de Venise dont il fut le secrétaire général (1920-1926), et de deux programmations précédentes dont il fut le vice-secrétaire (1912-1914), la démission forcée de Pica de la direction de ce prestigieux festival artistique en 1927 au profit d'Antonio Maraini, artiste et critique proche de Benito Mussolini, n'est pas seulement la preuve la plus éclatante de l'orientation de la politique culturelle fasciste (Pica était considéré comme un « allié de l'étranger » et trop cosmopolite dans son choix d'artistes), mais aussi un signe clair du discrédit qui le frappa. Ce dernier explique sans doute le long silence qui a enveloppé son nom à la suite de son décès. En outre, le refus de Maraini d'acquiescer les archives et la bibliothèque de Pica pour les fonds documentaires de la Biennale de Venise a rendu encore plus difficile la reconstitution de nombreux aspects de ses activités dans leur dimension effective.

Plus particulièrement, le travail qu'il mené dans les revues a, depuis les tous premiers sondages, contribué à étendre considérablement le registre des collaborations de Pica en Italie et à l'étranger. Un seul exemple suffira, l'article « La moderna scuola di pittura del Belgio » qui parut dans la revue *Il Rinascimento* (fig. 149)⁴⁷. Il s'agit d'un ajout inédit à la bibliographie de Pica. Celui-ci était d'une part une trajectoire très cohérente par rapport aux autres auteurs du numéro (où se lisent, entre autres, les signatures de Grazia Deledda, de Gustave Kahn, ou d'Antonio Fradeletto, tous noms proches de l'activité critique et institutionnelle de Pica). Il éclaire de l'autre l'orientation

46 Voir Raffaello Bertieri, « I critici e la tipografia », *Il Risorgimento Grafico*, vol. VI, n° 1, juillet 1908, p. 3-5.

47 Vittorio Pica, « La moderna scuola di pittura del Belgio », *Il Rinascimento*, vol. II, n° 16, 5 juillet 1906, p. 33-41.

149. Couverture de la revue *Il Rinascimento* où paraît l'article de Vittorio Pica, « La moderna scuola di pittura del Belgio », vol. II, n°16, 5 juillet 1906, p. 33-41, coll. part., Rome

de sa poétique et d'autres choix esthétiques, ne serait-ce que d'ordre graphique et éditorial, qui scandent son implication dans nombre de publications périodiques. Il est en ce sens peu surprenant que la couverture du numéro ait été confiée à Adolfo De Carolis, un artiste pour qui le critique napolitain a affirmé plus d'une fois son intérêt.

Une continuité se confirme ainsi entre critique, implication éditoriale, commissariat d'exposition, et collection privée, qu'il est possible de documenter de façon analogue à d'autres occasions. L'écriture de Pica s'étend de l'organisation éditoriale du titre auquel il collabore – les vives discussions avec Ugo Ojetti sur l'aspect graphique du *Marzocco* sont significatives en ce sens⁴⁸ – au choix des artistes à qui il commande des ornements et/ou des illustrations, et dont il montre par la suite les œuvres autant dans les expositions dont il a la charge que dans sa propre collection privée⁴⁹.

846 En croisant les revues dans lesquelles il s'est impliqué avec les documents d'archives, il est très souvent possible de préciser les circonstances et les raisons qui ont déterminé pareils choix. Il en est ainsi pour cet article sur la peinture belge, né de la recension du volume à peine paru de Camille Lemonnier⁵⁰. Non seulement nous savons avec certitude, d'une carte postale envoyée à Vittore Grubicy de Dragon, que Pica se trouvait en Belgique en mars 1906⁵¹, mais les nombreux articles consacrés la même année à l'art belge autorisent à postuler que le critique napolitain cherche à faire systématiquement reconnaître l'art belge en prévision d'expositions ultérieures programmées en Italie : l'Exposition internationale de Sempione en 1906 à Milan, puis l'Exposition internationale d'art en 1907 à Venise⁵².

48 Voir par exemple les lettres de Vittorio Pica à Ugo Ojetti datées « Napoli, 28 marzo 1897 », « Napoli, 14 novembre 1897 », « Napoli, 12 gennaio 1898 » et « Napoli, 8 febbraio 1898 », conservées à Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Archivio Storico, Fondo Ugo Ojetti, 58/5 (1°) (désormais GNAM, AS, F.UO).

49 Sur cette association particulière d'intérêts entre activité publique et collectionnisme privé, voir Davide Lacagnina, « Vittorio Pica, Art Critic and Amateur d'estampes », dans *Symbolism. Its Origins and Its Consequences*, dir. Rosina Neginsky, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 455-480. Pour une bibliographie plus étendue sur Pica, voir en revanche Davide Lacagnina, « Pica, Vittorio », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015, t. LXXXIII, p. 122-127, et *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, dir. Davide Lacagnina, Milano, Mimesis, 2016.

50 Camille Lemonnier, *L'École belge de peinture, 1830-1905*, Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire G. van Oest, 1906.

51 Rovereto, MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy, GRU.I. 1.1. 682, « Pica Vittorio », carte postale datée « Bruxelles, 12 marzo 1906 ». Le travail au MART tire parti du financement que la Fondation CARITRO (Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto) a attribué à mon projet de recherche biannuel *Vittorio Pica, critico « d'eccezione »*. *Arte moderna e istituzioni culturali in Italia, 1880-1930*.

52 Sur l'intérêt de Pica pour l'art belge en 1906, voir sous sa signature : « Artisti contemporanei: Alfred Delaunois », *Emporium*, vol. XXIII, n° 137, 1906, p. 332-336 ; « Un monumento di

Nous savons d'une lettre à Ugo Ojetti que Pica, qui n'avait pas fait partie du comité organisateur de la section des arts décoratifs de l'exposition milanaise (comité « hostile à la critique et aux critiques » selon son jugement), avait tout mis en œuvre pour que se fassent certaines acquisitions destinées au musée d'Art décoratif alors en constitution. Il avait notamment réussi à obtenir la somme de 5 000 livres de l'Umanitaria de Milan⁵³. Et il déplora auprès d'Ojetti le peu d'intérêt des œuvres acquises en se référant particulièrement à la « section d'art décoratif de la Belgique, si variée, si intéressante, si caractéristique⁵⁴ ».

L'exemple convoqué – la recension d'un livre – n'est pas seulement représentatif d'un *modus operandi* spécifique à Pica au moment où il fait ses armes au tout début des années 1880. L'attention qu'il accorde à la bibliographie internationale conduit à une élaboration immédiate sur le plan personnel, fort des contacts épistolaires souvent directs avec des auteurs et des artistes qu'il pense être d'un intérêt majeur, et qu'il introduit aussitôt dans le circuit éditorial de la diffusion par la presse et dans les grandes expositions d'art. Le profil historique de Lemonnier perd ainsi progressivement en mordant au bénéfice de l'actualité la plus immédiate, ce en quoi les intérêts du critique napolitain se reconnaissent aussitôt. En accord avec sa vision esthétique, la réflexion de Pica se déplace alors de la peinture aux autres arts. En même temps que les peintres James Ensor, Théo Van Rysselberghe, Léon Frédéric et Fernand Khnopff, il mentionne dans son article les « romanciers, poètes, dramaturges, critiques et polémistes » (dont Émile Verhaeren et Maurice Maeterlinck), les sculpteurs (dont Constantin Meunier et George Minne), les architectes (Paul Hankar et Victor Horta), les graveurs, les « concepteurs de meubles, les joailliers, les potiers et les affichistes » – le nom d'Henry Van de Velde vaut pour toutes ces catégories – qui ont conquis « une identité véritablement personnelle, aussi vigoureuse que gracieuse⁵⁵ ».

Jules Van Biesbroeck per le cooperative belghe », *ibid.*, p. 399-400; « L'arte decorativa all'Esposizione di Milano. Il padiglione belga », *ibid.*, vol. XXIV, n° 139, 1906, p. 3-20.

- 53 Cet organisme soutenait, grâce au legs de Prospero Moisè Loria, les arts, les événements sociaux etc.
- 54 GNAM, AS, FUIO, lettre datée « Genova, 18 febbraio 1907 » : « *così varia, così interessante, così caratteristica sezione di arte decorativa del Belgio* ». Différent, et plus réussi, fut son passage à Venise en 1907. L'examen et la reconstruction de ses retombées en termes de critique et de collectionnisme sont reportés à une autre occasion. Sur les premiers contacts dans le domaine belge par l'intermédiaire de Vittore Grubicy de Dragon, voir Davide Lacagnina, « "Così ardito artista e così sagace critico d'arte": Vittore Grubicy de Dragon e Vittorio Pica », dans *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, *op. cit.*, p. 33-72, et sur ses rapports plus tardifs avec le Cercle artistique de Bruxelles dans les années vingt, Davide Lacagnina, « Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929) », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, série 5, vol. VIII, n° 2, 2016, p. 723-741.
- 55 Vittorio Pica, « La moderna scuola di pittura del Belgio », *art. cit.*, p. 41 : « *una fisionomia affatto propria, vigorosa ed insieme leggiadra* ».

L'étude de cas considérée ici permet d'intégrer l'art moderne, la critique militante, l'historiographie, la pratique de la collection et les contextes culturels en un système de relations internationales de manière à définir une autre voie artistique en Europe, entre le symbolisme et les premières recherches d'avant-garde. Elle vient ainsi combler, dans l'historiographie sur le symbolisme, l'absence d'une voix contemporaine à même de restituer la dimension exacte d'une contribution italienne spécifique au débat international⁵⁶.

UNIVERSITÉ D'UDINE : L'ESPERIENZA MODERNA ET AZIMUTH (DENIS VIVA)

848

Cette unité de recherche a commencé la numérisation qui lui revient en partant des plus importantes revues d'art militantes des années cinquante. Ces revues revêtent, au sein du projet de numérisation, un rôle paradigmatique de lancement de plusieurs autres expériences éditoriales qu'on a cherché à explorer pendant ces quatre années : des revues interdisciplinaires et de néo-avant-garde des années soixante, comme *Marcatrè*, à celles qui ont tenté une mise à jour systématique et une internationalisation du débat artistique italien, comme *Data* dans les années soixante-dix. Pour ces raisons, les années cinquante ont été considérées comme une phase cruciale de transition entre la situation artistique de l'immédiat après-guerre et celle qui accompagna et suivit le boom économique. Parmi les revendications caractéristiques de cette phase ne figurait pas seulement la volonté de modernisation et d'ouverture internationale propre à la période, mais aussi celle de repenser, de redécouvrir et d'étudier du point de vue historiographique les avant-gardes historiques. C'est dire qu'un profond besoin de légitimation historique et d'enquête rétrospective différencie les revues des années cinquante, par exemple, de celles des avant-gardes historiques auxquelles elles se référaient.

Les deux premières revues à être numérisées, *l'esperienza moderna* et *Azimuth*, en sont emblématiques. La première fut éditée à Rome de 1957 à 1959, la seconde à Milan au cours des deux années suivantes. Elles représentent deux initiatives gérées et financées par les artistes eux-mêmes, adossées à une activité promotionnelle qui semblait nécessaire dans le contexte précaire de l'Italie. Cette activité incluait l'organisation d'expositions, tentée par la première revue, et l'ouverture d'une galerie en propre, appelée Azimut, par la seconde⁵⁷.

56 Sur la critique symboliste, voir Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, PUR, 2005 ; *Regards de critiques d'art. Autour de Roger Marx (1859-1913)*, dir. Catherine Méneux, Rennes/Paris, PUR/ Institut national d'histoire de l'art, 2009 ; et *Gustave Kahn. Un écrivain engagé*, dir. Françoise Lucbert et Richard Shryock, Rennes, PUR, 2013.

57 Voir *L'esperienza moderna, 1957-1959*, cat. expo., Malborough Galleria d'Arte, Roma, Malborough, 1976 ; *Azimuth e Azimut*, cat. expo., PAC, Milano, dir. Marco Meneguzzo, Milano, Arnoldo Mondadori, 1984.

Dans leur brève mais intense trajectoire, ces deux périodiques ont couvé deux phénomènes aptes à projeter la scène artistique italienne, encore informelle, dans le nouveau contexte des années soixante : la fortune du dadaïsme et le renouveau, encore naissant, du graphisme éditorial dans le domaine des arts.

La revue *l'esperienza moderna* fut fondée à Rome par Achille Perilli et Gastone Novelli, deux artistes actifs de longue date dans le domaine de l'abstraction. Leur intuition essentielle fut de comprendre que la reconnaissance internationale de leur travail passait aussi par le rejet du vieux débat entre réalistes et artistes abstraits qui avait bel et bien asphyxié la scène artistique italienne. En tant qu'artistes relevant d'un domaine culturel progressiste, mais fragmenté et contrarié, reflétant l'évolution de la gauche après l'insurrection hongroise en 1956, Perilli et Novelli ont soutenu la liberté d'expression et l'autonomie de l'art contre toute ingérence politique comme forme première et indispensable de l'engagement artistique.

Dans cet esprit, ils ont par exemple republié le plaidoyer courageux prononcé en 1939 par le metteur en scène Vsevolod Meyerhold contre les accusations de Andreï Jdanov⁵⁸, et ont tenté de déconstruire les catégories préétablies de l'« abstraction » et du « réalisme », en parlant, dès le premier numéro, de « nouvelle figuration ». Introduite par Achille Perilli et développée par le critique Cesare Vivaldi, cette expression devint, sous le titre « Documenti di una nuova figurazione », une rubrique stable de la revue où les artistes étaient invités à présenter leurs travaux les plus récents⁵⁹. À l'aide de la contradiction apparente de cette expression, où *figuration* ne renvoyait pas à quelque chose de reconnaissable, mais à une peinture plus immédiate, gestuelle et abstraite, les artistes de *l'esperienza moderna* ont cherché à établir un lien plus authentique et plus autonome avec l'expressionnisme abstrait américain et les tendances informelles européennes en s'affranchissant de tout complexe idéologique hérité des débats italiens.

La réception du dadaïsme fut ainsi motivée par cette exigence d'indépendance et de liberté d'expression, qui, sous forme de légitimation historique, s'orienta vite vers le dépassement futur des poétiques informelles. Après le numéro inaugural, *l'esperienza moderna* a dûment consacré une étude historique approfondie à trois représentants du dadaïsme : dans le numéro d'août-

58 Vsevolod Meyerhold, « Discorso di Mayerhol'd alla conferenza dei registi sovietici tenutasi il 15 giugno 1939 », *l'esperienza moderna*, n° 1, avril 1957, p. 28-31.

59 La rubrique fit son apparition dans le deuxième numéro de la revue et accueillit des articles d'auteur sur chaque artiste. Le terme *nouvelle figuration* avait été introduit dès le premier numéro : Achille Perilli, « Nuova figurazione per la pittura », *l'esperienza moderna*, n° 1, avril 1957, p. 19-22. Voir aussi Cesare Vivaldi, « Nuova figurazione nella giovane arte italiana », *l'esperienza moderna*, n° 3-4, décembre 1957, p. 20-24.

septembre 1957 à Kurt Schwitters ; dans celui de décembre 1957 à Hans Arp ; enfin, dans le numéro conclusif de mars 1959, à Raoul Hausmann.

Dans cette première phase, la fortune du dadaïsme reposait sur son combat libertaire et son engagement existentiel, toutefois véhiculée *a posteriori* par la vision surréaliste : l'emploi combiné ou aléatoire de matériaux différents et le mélange entre poésie et peinture étaient certains de ses aspects les plus intéressants pour la nouvelle génération. Mais c'est avec *Azimuth* que le dadaïsme devint une tendance bien plus perturbante quant à la distinction traditionnelle entre les arts – surtout entre peinture et sculpture – et devint une incitation à abolir radicalement toute frontière entre les arts et la vie.

Fondée à Milan, notamment à l'initiative de Piero Manzoni et d'Enrico Castellani⁶⁰, *Azimuth* fut une revue bien plus sélective, mais aussi plus efficace dans la conversion du dadaïsme en un thème actuel immédiat : quelques renvois à Francis Picabia et à la désormais inévitable définition du *Merz* de Kurt Schwitters paraissaient parmi les reproductions du plus récent néo-dadaïsme de Jasper Johns et Robert Rauschenberg⁶¹. Bien qu'implicitement, le dadaïsme était donc considéré dans ses composantes plus duchampiennes, ce qui prépara son grand succès des années soixante.

850

Pour ce qui est de l'aspect graphique et de la relation entre textes et images, les deux revues ne témoignent pas d'un expérimentalisme radical. Cecco Re, par exemple, le graphiste d'*Azimuth*, limita ses interventions aux deux couvertures innovantes, mais resta plus sobre et plus traditionnel dans la mise en page. C'est que ces revues n'ont jamais été pensées comme des œuvres d'art autonomes, mais toujours comme des outils de documentation et d'information. Les exceptions sont très peu nombreuses – néanmoins intéressantes. Le premier numéro d'*Azimuth* donna une page entièrement monochrome, le célèbre bleu d'Yves Klein, et une pleine page avec l'*Alphabet* de Piero Manzoni, une tentative de brouillage voulu entre format éditorial et peinture. De son côté, *l'esperienza moderna* proposa une alternance assez traditionnelle entre images et texte, en brisant cependant dans certains cas la grille graphique de la page grâce à son format oblong, et en conférant aux signes gestuels énergiques une plus grande ampleur et liberté, précisément grâce à la mise en page à fonds perdus. Quant à l'aspect créatif, on ne relève qu'un cas de collaboration entre Gastone Novelli, Achille Perilli et Man Ray dans une double page qui fait l'éloge de l'opération Spoutnik 1 (fig. 150)⁶².

60 *Azimuth e Azimut*, op. cit.

61 Voir *Azimuth*, n° 1, 1959 : <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=26&lang=EN>.

62 Gastone Novelli, Achille Perilli et Man Ray, « Al primo satellite dell'uomo », *l'esperienza moderna*, n° 3-4, décembre 1957, n.p. et p. 1-2.

150. Gastone Novelli, Achille Perilli et Man Ray, *Homage to the Sputnik* [*Hommage à Spoutnik*], page tirée de *l'esperienza moderna*, n° 3-4, décembre 1957, Archivio del '900, MART, Rovereto

En dernière analyse, il convient cependant de ne pas oublier la nature même des revues afin de comprendre la logique de cette approche modérée et embryonnaire de l'expérimentation graphique. Outre leur vocation informative, elles devaient aussi compter sur des ressources limitées – le siège d'*Azimuth* était par exemple le domicile de Piero Manzoni. Ces deux périodiques sont ainsi représentatifs de la revue d'art militante des années cinquante par leur réticence à se faire financer par le public ou par la publicité, leur publication irrégulière, et la brièveté de leur existence. Toutefois, les informations, les documents et l'approche qu'elles mirent en avant seront cruciaux pour les années soixante en Italie et des tentatives plus structurées ou plus expérimentales qui sont l'objet de recherche du projet FIRB.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Cette bibliographie reprend en partie la bibliographie parue dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations* (Paris, PUPS, 2008, p. 523-551) en l'actualisant et en redistribuant les entrées selon les perspectives adoptées dans ce volume (circulations des modèles, transferts, échanges, réseaux). Les études sur les périodiques étant en plein essor, un choix a dû être fait parmi les publications afin de lui assurer une taille raisonnable tout en tentant de préserver son aspect « outil de travail ».

SITES ET ADRESSES UTILES

- Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* (ARCA) : <http://www.bnc.cat/digital/arca/angles>.
- BIANCO René, *Répertoire des périodiques anarchistes de langue française. Un siècle de presse anarchiste d'expression française, 1880-1983* (thèse, Aix-Marseille, 1987) : <http://bianco.ficedl.info>.
- Bibliothèque de l'université de Heidelberg*, nombreuses numérations de revues littéraires et artistiques germanophones : <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/> ; www.kunst/digilit/artjournals/pan.html.
- Blue Mountain Project*, Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, Bibliothèque de l'université de Princeton : <http://bluemountain.princeton.edu/index.html>.
- Capti* (*Contemporary Art Archives, Periodicals, Texts, Illustrations*), projet national italien, hébergé par la Scuola Normale Superiore de Pise ; alimente en ligne la base *Spreading Visual Culture: Contemporary Art through Periodicals, Archives and Illustrations* : www.capti.it.
- Catalogue de la collection Vasseur*, collectivité pédagogique de Vercheny, Bibliothèque, 26340 Vercheny, tél. 04 75 21 72 44 [742 revues littéraires et artistiques francophones, XIX^e-début XX^e siècles ; fréquents tirages sur grands papiers ; documents et lettres].
- C.I.R.C.E. *Catalogo Informativo Riviste Culturali Europee*, Università degli studi di Trento (Italie), bibliographie indicative en ligne (par revue : http://circe.lett.unitn.it/main_page.html).
- Les Commérages de Tybalt* : le site héberge la rubrique *Revue d'hier* qui propose les sommaires de plus de 200 revues francophones dépouillées, et parfois quelques images scannées : <http://pagesperso-orange.fr/tybalt>.
- Dada & Modernist Magazines* : <http://www.dada-companion.com/journals>.

- Digitheque de l'ULB*, périodiques belges numérisés : <http://digitheque.ulb.ac.be>.
- Entrevues* (Paris), le site des revues culturelles : www.entrevues.org.
- Gallica. Presse et revues*, principal site de numérisation des périodiques en France : <http://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/presse-et-revues>.
- Hemeroteca digital*, revues numérisées par la Bibliothèque numérique hispanique : <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm?lang=fr>.
- Index of Modernist Magazines*, Davidson College, North Carolina (USA), référencement de quelques revues modernistes, avec description, liste des collaborateurs, quelques reproductions de manifestes, quelques photographies : <http://www.modjournal.org> et bibliographie : <http://sites.davidson.edu/littlem>.
- The International Dada Archive*, université d'Iowa, revues dada numérisées : <http://sdrclib.uiowa.edu/dada/collection.html>.
- Jugend*, édition numérisée de la Klassik Stiftung Weimar : <http://www.jugendwochenschrift.de/index.php?id=25>.
- Livrenblog*, 858 billets publiés par Bruno Leclerc entre 2007 et 2011 sur littérature et les revues fin-de-siècle : <http://livrenblog.blogspot.fr>.
- Medias19*, plateforme scientifique dirigée par Guillaume Pinson, professeur au département des Littératures de l'université Laval (Québec), et par Marie-Ève Thérenty, professeur et chercheur au RIRRA 21 de l'université Paul-Valéry (Montpellier 3). Voir tout particulièrement les « Liens et ressources » qui renvoient à d'autres sites ; les « Bases de données » (Petite presse ; Dictionnaire des journalistes ; Mystères urbains) et les « Journaux numérisés » : <http://www.medias19.org>.
- The Modernist Journals Project*, Brown University et The University of Tulsa (USA), revues, ouvrages de référence et articles en texte intégral, téléchargeables en pdf, base de données sur les artistes et les périodiques, un site modèle : <http://www.modjournal.org>.
- Modernist Magazines Project / Modernist Magazines Online*, Centre for Textual Scholarship at De Montfort University, Leicester (Royaume-Uni), en relation avec les 3 vol. dirigés par Peter Brooker et Andrew Thacker (voir *infra*). Sommaires de plusieurs revues et index par auteur en ligne : <http://www.modernistmagazines.com>.
- Petites Revues de Littérature et d'Art* (PRELIA), base de données et dépouillement de revues d'art et de littérature du XIX^e siècle : <https://prelia.hypotheses.org>.
- Les Petites Revues de 1880 à nos jours*, blog bibliographique de Mikaël Lugan, description d'un corpus de 320 revues. Voir aussi la rubrique « Liens » avec les renvois vers des revues numérisées : <http://petitesrevues.blogspot.be>.
- La Revue des revues* (Paris), semestrielle, depuis 1986, dir. Olivier Corpet, publication consacrée à l'histoire et à l'actualité des revues, sommaires en ligne : <http://www.entrevues.org/revue>.
- Revue littéraires du XX^e siècle à nos jours* : www.revues-litteraires.com.
- Simplicissimus*, édition numérisée de la Klassik Stiftung Weimar : <http://www.simplicissimus.info/index.php?id=5>.

Transfopress, réseau international d'étude de la presse en langues étrangères: <http://transfopresschcsc.wix.com/transfopress>.

The Yellow Nineties Online, éd. Dennis Denisoff et Lorraine Janzen Kooistra, Ryerson University. Mise en ligne des volumes de *The Yellow Book*, *The Evergreen*, *The Pagan Review*, *The Pageant*: www.1890s.ca.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE (PRÉSENTATIONS D'ENSEMBLE, CATALOGUES, RÉPERTOIRES, HISTOIRES DE LA PRESSE, DICTIONNAIRES, TABLES, TYPOLOGIES)

ADMUSSEN Richard L., *Les Petites Revues littéraires, 1914-1939. Répertoire descriptif*, Saint Louis/Paris, Washington University Press/Librairie A. G. Nizet, 1970, 158 p. [revues littéraires éphémères de l'entre-deux-guerres; hommes et mouvements; tables des principales revues et rééditions; R. Arbour pris comme modèle; l'auteur choisit arbitrairement les revues qui ont paru pendant moins de cinq ans et se trouvent à Paris].

American Literary Magazines. The Eighteenth and Nineteenth Centuries, dir. Edward E. Chielens, Westport (Conn.)/London, Greenwood Press, coll. « Historical Guides to the World's Periodicals and Newspapers », 1986, xvi-503 p. [CR par Hélène Réveillaud, « L'intégrale des revues littéraires anglo-saxonnes », *La Revue des revues*, n°8, hiver 1989-1990, p. 73-75].

American Literary Magazines. The Twentieth Century, dir. Edward E. Chielens, Westport (Conn.)/London, Greenwood Press, coll. « Historical Guides to the World's Periodicals and Newspapers », 1992, 2 vol., xvi-503 p. et xii-474 p.

L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale. II. Les revues internationales, dir. Liliane Brion-Guerry, Paris, Klincksieck, 1971, p. 951-1172 [études plus ou moins poussées; André Banuls, « Présentation des revues littéraires de langue allemande », p. 951-958; Jean-Yves Bosseur, « L'Almanach du *Blaue Reiter* », p. 959-966; Hélène Bellcour, « *Imago* », p. 967-974; Frank Popper, « *Der Sturm* et *Die Aktion* », p. 975-978; Caroline Kohn, « *Die Fackel* et *Der Brenner*: deux revues importantes en Autriche en l'année 1913 », p. 979-988; Zdenka Volavkova, « *La Revue mensuelle des arts* de Prague », p. 989-1001; Christine Passuth, « La revue *Nyugat* », p. 1003-1006; John Kelly, « Deux revues: *Poetry and Drama* et *The New Age* », p. 1007-1022; John Kelly, « *The Irish Review* », p. 1023-1031; Dominique Bosseur, « Les revues américaines et les Little Magazines », p. 1033-1039; Robert d'Usmeth, « La revue *L'Art moderne* », p. 1047-1051; Hilda Torres-Varela, « 1910-1914 en Espagne », p. 1053-1062; Julie Sabiani, « Les *Cahiers de la quinzaine* en 1913 », p. 1063-1073; Raymond Bellour, « *Le Mercure de France* », p. 1075-1080; Peter Hawkins et Halusina Czavnek, « *Vers et Prose* », p. 1081-1087; Michel Zeraffa, « *La Nouvelle Revue française* de 1910 à 1914 », p. 1089-1091; Gilbert Lascault, « *La Gazette des beaux-arts* en 1913: le discours de l'ordre », p. 1093-1096; Noëmi Blumenkranz-Onimus, « *Les Soirées de Paris* ou le mythe du moderne », p. 1097-1104; Noëmi Blumenkranz-Onimus, « *Montjoie!* ou l'héroïque croisade pour une nouvelle

culture », p. 1105-1116; Noëmi Blumenkranz-Onimus, « *La Voce*, voix d'Italie », p. 1117-1122; Noëmi Blumenkranz-Onimus, « *Lacerba* ou le nouvel ordre du désordre », p. 1123-1130; Théodore Cazaban, « Tradition et modernisme. Tendances intellectuelles en Roumanie vers 1913 », p. 1131-1140; Jean-Claude Marcadé, « La revue *Apollon* en 1913 », p. 1141-1150; Maria Bobrownicka, « *Le Museion* », p. 1151-1158; Carl-Ove Bergman, « La naissance de la nouvelle école de 1910 et le mouvement des idées en Suède vers 1913 », p. 1159-1166; Akira Tamba, « *Kokka* [revue japonaise] », p. 1167-1172.]

ARBOUR Roméo, *Les Revues littéraires éphémères paraissant à Paris entre 1900 et 1914. Répertoire descriptif*, Paris, José Corti, 1956, 93 p. [prend le relais de Remy de Gourmont, Gaston Picard, Ernest Raynaud et Noël Richard; répertorie les revues littéraires 1900-1914, qu'il localise à la BnF, à la Bibliothèque Jacques Doucet et à l' Arsenal].

ARON Paul et SOUCY Pierre-Yves, *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours. Essai de répertoire*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1993, 193 p. [notices par rubrique, bibliogr., notes bibliogr., index].

856

AVENEL Henri, *Histoire de la presse française, depuis 1789 jusqu'à nos jours. Rapport au ministère du Commerce (Exposition Universelle de 1900)*, Paris, Ernest Flammarion, 1900, 865 et 18 p., fig. [ouvrage numérisé sur Gallica].

BACHOLLET Raymond, « Le catalogue des journaux satiriques », *Le Collectionneur français*, 1979-1990 [à partir du n° 162, novembre 1979, RB examine sur pièces et présente de très nombreuses publications satiriques et/ou illustrées, surtout francophones, dont il est souvent le premier explorateur].

—, « Le catalogue des journaux satiriques : table des articles parus », *Le Collectionneur français*, n° 208, janvier 1984, p. 16-17 [recense cinquante des articles parus de l'auteur; voir l'entrée précédente].

BAKKER Simon, « Les revues littéraires aux Pays-Bas entre 1885 et 1995 », *La Revue des revues*, n° 19, 1995, p. 27-43, bibliogr. [Traduit du néerlandais].

BERTACCHINI Renato, *Le riviste del Novecento. Introduzione e guida allo studio dei periodici italiani, storia, ideologia e cultura*, Firenze, F. Le Monnier, coll. « Profili letterari », 1980, x-248 p.

BERTOZZI Massimo, *La stampa periodica in provincia di Massa Carrara, 1860-1970. Bibliografia e storia*, Pisa, Pacini, coll. « Materiali per la ricerca », 1979, xli-381 p. [notes bibliogr., index].

BIANCO René, *Un siècle de presse anarchiste d'expression française, 1880-1983*, thèse de doctorat, dir. Émile Termine, université de Provence, 1987. Répertoire publié en ligne <http://bianco.ficedl.info>.

Bibliographie der Schweizer Presse mit Einschluss des Fürstentums Liechtenstein / Bibliographie de la presse suisse / Bibliografia della stampa svizzera, dir. Fritz Blazer, Basel, Birkhäuser, 1956-1958, 2 vol.

Bibliographie zur Geschichte des schweizerischen Zeitungswesens / Bibliographie de l'histoire de la presse suisse / Bibliografia sulla storia della stampa svizzera, dir. Werner Näf et

- Fritz Blaser, im Auftrage der Allgemeinen Geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz, Basel, E. Birkhäuser, 1940.
- BILLY André, « Les petites revues », dans *L'Époque 1900, 1885-1905*, Paris, Jules Tallandier, 1951, p. 90-104 [présentation, souvent anecdotique, de *La Revue contemporaine*, la *Revue wagnérienne*, *La Vogue*, *Le Scapin*, *La Pléiade*, *Le Symboliste*, *La Revue indépendante*, *La Cravache*, *Écrits pour l'Art*, *La Plume*, *L'Ermitage*, *La Revue de littérature moderne*, *Le Faune*. Un chapitre entier sur le *Mercur de France*].
- BISSON Philoxène [Eugène Montfort], « Les revues littéraires entre 1895 et 1920 », extrait de *Vingt-cinq ans de vie littéraire de 1895 à 1920*, Paris, Librairie de France, 1927; rééd. dans *La Revue des revues*, n° 9, printemps-été 1990, p. 15-39.
- BLEIBERG Germán, « Algunas revistas literarias hacia 1898 », *Arbor. Revista general de investigación y cultura* (Madrid), n° 36, décembre 1948, p. 465-480.
- BOBBIO Aurelia, *Le Riviste fiorentine del principio del secolo, 1903-1916*, intr. Giorgio Luti, Firenze, Le Lettere, 1984, VIII-300 p. [fac-sim. de l'édition Sansoni, 1936].
- BRIGANTI Alessandra, CATTARULLA Camilla et D'INTIMO Franco, *I Periodici letterari dell'Ottocento. Indice ragionato (collaboratori e testate)*, Milano, F. Angeli, coll. « Il tempo ritrovato », 1990, 279 p. [bibliogr. p. 219-222, index].
- British Literary Magazines, III. The Victorian and Edwardian Age, 1837-1913 et IV. The Modern Age (1914-1984)*, dir. Alvin Sullivan, Westport (Conn.)/London, Greenwood Press, coll. « Historical Guides to the World's Periodicals and Newspapers », 1983-1986, xxvi-560 et xxx-628 p. [notices et bibliogr. par revue, index].
- British Poetry Magazines, 1914-2000. A History and Bibliography of « Little Magazines »*, dir. David Miller and Richard Price, London, The British library, 2006, xviii-452 p., 8 p. de pl.
- CERLF [Cercle d'étude de revues littéraires en France], *Bibliographie de « Vers et Prose », 1905-1914*, éd. Kazutami Watanabé, Tokyo/Paris, Toshio/Librairie A. G. Nizet, 1972, iv-135 p. [index].
- CASFORD Ethel Lenore, *The Magazines of the 1890's. A Chapter in the History of English Periodicals, Being a Critical Study of « The Albermarle », « The Yellow Book », and « The Savoy », etc.*, Eugene, University of Oregon Publication, coll. « Language and Literature Series », 1929.
- CASINI Paolo, *Alle origini del Novecento. « Leonardo », 1903-1907*, Bologna, Il Mulino, 2002, 187 p. [notes bibliogr., index].
- CAVINENC Pierre, « Une petite revue symboliste, *La Vogue* (table alphabétique des collaborateurs) », *Littératures*, n.s., n° 1, printemps 1980, p. 153-171. [index].
- CELMA VALERO María Pilar, *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Estudio y índices (1888-1907)*, [Madrid], Ediciones Júcar, [1991]. [Notices et tables des revues *La Ilustración Española y Americana*, *Madrid Cómico*, *La España Moderna*, *La Caricatura*, *Germinal*, *Vida Nueva*, *La Vida Galante*, *La Vida Literaria*, *Revista Nueva*, *Gente Vieja*, *La Lectura*, *Nuestro Tiempo*, *Electra*, *Juventud*, *Revista Ibérica*, *Helios*, *Alma Española*, *La República de las Letras*, *El Nuevo Mercurio*, *Renacimiento*].

Notices sur *Sophia*, *Gedeón*, *Revista Moderna*, *La Revista Blanca*, *Alrededor del Mundo*, *Revista Contemporánea*, *Hojas Selectas*. Index des noms. Ne recense pas les images].

CHIELENS Edward E., *The Literary Journal in America to 1900. A Guide to Information Sources*, Detroit (Mich.), Gale Research Company, coll. « American Literature, English Literature and World Literatures in English, Information Guide Series », 1975, VI-197 p. [bibliogr. par catégories et par revues selon l'ère géographique, index].

—, *The Literary Journal in America, 1900-1950. A Guide to Information Sources*, Detroit (Mich.), Gale Research Company, coll. « American Literature, English Literature and World Literatures in English, Information Guide Series », 1977, VIII-186 p. [bibliogr. par catégories et par revues selon l'ère géographique, index].

CIAMPI Paolo, *Firenze e i suoi giornali. Storia dei quotidiani fiorentini dal 700 ad oggi*, Firenze, Polistampa, 2002, 580 p., fig. [bibliogr. p. 547-560, index].

Collana delle riviste letterarie e artistiche del Novecento, San Giovanni Valdarno/Roma, Luciano Landi, 1961-. Notamment, II. *La Voce (1908-1916)*, antologia, éd. Giansiro Ferrata, s.d., 735 p., 2^e éd. 1980.

858

Collection de tables de revues belges, publiée par l'Association des conservateurs des archives des bibliothèques et des musées de Belgique, Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire G. van Oest & Cie, 1909- [Tables de *Durendal*, *Revue catholique d'art et de littérature* (1894-1908), par Léon Goffin (1914); *La Renaissance. Journal des beaux-arts* (1839-1850), par Gaston Detemeter (1916); *Revue belge. Histoire et Littérature, Arts et Sciences* (1835-1843), par Félicien Leuridant (1916); *Beffroi. Arts, héraldique, archéologie* (1863-1873), par Paul de Heen (1917)].

Comprehensive Index to English-Language Little Magazines 1890-1970, dir. Marion Sader, Millwood/New York, Kraus-Thomson Organisation, 1976, 8 vol. [tables de nombreuses revues et classement par auteur].

« *Cronaca bizantina* » (1881-1886). *Indici*, dir. Carlotta Moreni, introd. Gianni Oliva, Roma, Bulzoni, coll. « Athenaeum », 1997, 215 p. [bibliogr. p. 39-41, index].

La Cultura italiana del '900 attraverso le riviste, Torino, Giulio Einaudi, coll. « Saggi », 1960- [collection consacrée à un examen systématique des revues; introduction détaillée, choix de textes, tables, notices bio-bibliographiques, index], plusieurs rééd. I. « *Leonardo* », « *Hermes* », « *Il Regno* », dir. Delia Frigessi; III. « *La Voce* » (1908-1914), dir. Angelo Romanò; IV. « *Lacerba* », « *La Voce* » (1914-1916), dir. Gianni Scalia; V. « *L'Unità* », « *La Voce politica* » (1915), dir. Francesco Golzio e Augusto Guerra; VI. « *L'Ordine nuovo* » (1919-1920), dir. Paolo Spriano.

DADA. The Dada Painters and Poets. An Anthology, éd. Robert Motherwell, New York, Wittenborn/Schultz, coll. « The Documents of Modern Art », 1951, xxxii-388 p. [bibliogr.].

DELSEMME Paul, *Les Littératures étrangères dans les revues littéraires belges de langue française publiées entre 1885 et 1899, Contribution bibliographique à l'étude du cosmopolitisme littéraire*, Bruxelles, Commission belge de bibliographie, coll. « Bibliographia Belgica », 1973-1974, 3 vol.

- Des sources pour l'histoire de la presse. Guide*, dir. Lise Devreux et Philippe Mezzasalma, collab. de Catherine Éloi, Denis Gazquez et Jean-Didier Wagneur, Paris, BnF, 2011, 538 p. fig. [notes bibliogr., index].
- Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle*, dir. Bruno Curatolo, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2014, 2 vol., 1351 p.
- DIETZEL Thomas et HÜGEL Hans-Otto, *Deutsche literarische Zeitschriften, 1880-1945. Ein Repertorium [Revues littéraires allemandes, 1880-1954. Répertoire]*, München, K. G. Saur, 1988, 5 vol. [répertoire, bibliogr.].
- Le Fonds Paul Destribats. Une collection de revues et de périodiques des avant-gardes internationales à la bibliothèque Kandinsky*, dir. Didier Schulmann et Agnès de Bretagne, Paris, Centre Pompidou, 2011, 376 p., ill.
- FRANCHINI Silvia, *Editori, lettrici e stampa di moda. Giornali di moda e di famiglia a Milano dal « Corriere delle Dame » agli editori dell'Italia unita*, Milano, F. Angeli, coll. « Studi e ricerche di storia dell'editoria », 2002, 335 p., pl. [notes bibliogr., index].
- FRÉCHET Patrick, « Il était une fois... *La Revue des revues* (1890-1936) », *La Revue des revues*, n° 6, automne 1988, p. 17-20.
- GARCÍA TORRES Juan Ángel, *El Periodismo literario en la prensa diaria madrileña (1896-1904)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1984, 502 p.
- [GOURMONT Remy de], *Les Petites Revues. Essai de bibliographie*, préf. Remy de Gourmont, Paris, Librairie du Mercure de France, 1900, 34 p.; rééd. Paris, Ent'revues, 1992.
- GRAHAM Walter, *English Literary Periodicals*, New York, Thomas Nelson and Sons, 1930; New York, Octagon Books, 1966, 424 p., fig. [notamment le chap. « Periodical Literature and the Newspaper »; bibliogr. p. 394-402].
- GUÉRY Louis, avec le concours du musée de la Presse, *Visages de la presse. La Présentation des journaux des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, 1997, 252 p., fig.; réédité sous le titre *Visages de la presse. Histoire de la présentation de la presse française du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, Victoires Éditions, 2006, 252 p., fig. [bibliogr. p. 249-250; glossaire, p. 251-252].
- HANGIU Ion, *Dicționarul presei literare românești 1790-1990 [Dictionnaire de la presse littéraire roumaine]*, București, Ed. Institutul cultural român, 2004, xxvi-920 p. fig. [texte en roumain avec résumés en français et anglais, bibliogr. p. xxi-xxvi].
- HARRIS Wendell V., « Fiction in the English "Experimental" Periodicals of the 1890's », *Bulletin of Bibliography*, vol. XXV, n° 5, janvier-avril 1968, p. 111-118 [liste des fictions parues dans *The Albemarle*, *The Anglo-Saxon Review*, *The Butterfly*, *The Dome*, *The Evergreen*, *The Pageant*, *Quarto*, *The Savoy*, *The Venture*, *The Yellow Book*, revues sobrement présentées].
- Histoire générale de la presse française. III. De 1871 à 1940*, dir. Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou, Paris, PUF, 1972, 687 et 24 p., fig., [bibliogr. p. 623-644, index des noms et des périodiques].

- « Histoires de revues », dir. Alain Calvien, Diana Le Dinh et François Vallotton, *Les Annuelles. Revue d'histoire contemporaine*, n° 4, 1993, 122 p. [revues romandes, 1880-1914].
- HOFFMAN Frederick J., ALLEN Charles et ULRICH Carolyn F., *The Little Magazine. A History and a Bibliography*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1946, XIII-440 p.; 2^e édition, *ibid.*, 1947 [un classique].
- ILIESCU Adriana, *Revistele literare la sfârșitul secolului al XIX-lea* [*Revue littéraires à la fin du XIX^e siècle*], București, Editura Minerva, 1972.
- « *L'Italia futurista* » (1916-1918), dir. Maria Carla Papini, intr. Piero Bigongiari, not. Silvio Ramat, Roma, Edizioni dell'Ateneo, coll. « Indici ragionati dei periodici letterari europei », 1977, 416 p., pl. [bibliogr. p. 401-416, index].
- JEUNE Simon, « Les revues littéraires », dans *Histoire de l'édition française. III. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, dir. Henri-Jean Martin et Roger Chartier, [Paris], Promodis, [1985], p. 408-415.
- JONES [ROBERTS-JONES] Philippe, *La Presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*, Paris, Institut français de presse, 1956; extrait de la revue *Études de presse*, n.s., vol. VIII, n° 14, 1956 [liste chronologique des publications étudiées (1832-1889); notices par publication].
- JORGENSEN John Christian, « Presse et revues au Danemark: une histoire parallèle », *La Revue des revues*, n° 19, 1995, p. 47-53. [Traduit du danois].
- KALOKYRIS Dimitris, « Les revues littéraires grecques » [trad. Roselyne Majesté-Larrouy], *La Revue des revues*, n° 8, hiver 1989-1990, p. 50-56 [notes bibliogr. XIX^e-XX^e siècles, et bibliogr. grecque].
- Kritiske portretter. Litterære tidsskrifter etter 1880* [*Portraits critiques. Revues littéraires à partir de 1880*], dir. Sissel Furuseth, Jahn Holljen Thon et Eirik Vassenden, Trondheim, Tapir, 2010, 310 p., ill. [revues norvégiennes].
- LEBEL Gustave, « Bibliographie des revues et périodiques d'art parus en France de 1746 à 1914 », intr. Georges Wildenstein, *Gazette des beaux-arts*, vol. XXXVIII, janvier-juin 1951, p. 5-64; rééd. en fac-sim., Nendeln, Kraus reprint, 1968 [inclut cotes de la BnF et de l'ancienne Bibliothèque d'art et d'archéologie (INHA); notices succinctes non dépourvues d'erreurs, table chronologique].
- LECOQ Benoît, « Les revues », dans *Histoire de l'édition française. IV. Le livre concurrencé, 1900-1950*, dir. Henri-Jean Martin, Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet, Paris, Promodis, 1986, p. 332-339.
- LEQUEUX Charles, « *La Wallonie* ». *Revue mensuelle de littérature et d'art, juin 1886 à décembre 1892. Table générale des matières*, intr. Marcel Thiry, Bruxelles, Palais des Académies, coll. « Académie royale de langue et de littérature françaises », 1961, VI-44 p.
- , « *La Jeune Revue littéraire* » (décembre 1880 à novembre 1881) et « *La Jeune Belgique* » (décembre 1881 à décembre 1897). *Tables générales des matières*, intr. Joseph Hanse, Bruxelles, Palais des Académies, coll. « Académie royale de langue et de littérature françaises », 1964, 150 p.

- LETHÈVE Jacques, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, coll. « Kiosque », 1959, 303 p., fig., fac-sim. [notes, bibliogr., table des revues et des journaux cités].
- , *La Caricature et la presse sous la III^e République*, Paris, Armand Colin, coll. « Kiosque », 1961, 272 p., fig., fac-sim. [table des journaux, index des caricaturistes, bibliogr.].
- LIVOIS René de, *Histoire de la presse française. I. Des origines à 1881. II. De 1881 à nos jours*, Lausanne/Paris, Éditions Spes/Société française du livre, 1965, 2 vol., 664 p., fig.
- LORENZ Erich, *Die Entwicklung des deutschen Zeitschriftenwesens, eine statistische Untersuchung [L'Évolution de la nature des périodiques allemands, recherche statistique]*, thèse de doctorat, Friedrich Wilhelm-Universität, Berlin (Chralottenburg), R. Lorenz, coll. « Beiträge zur Erforschung der deutschen Zeitschrift », 1937.
- MADRIGNANI Carlo A., « *La Domenica letteraria* » di F. Martini e di A. Sommaruga. *Introduzione e indici*, Roma, Bulzoni, coll. « Strumenti di ricerca », 1978, 163 p.
- MANU Emil, *Reviste românești de poezie [Revue roumaines de poésie]*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1972.
- MILAN Marina, *La stampa periodica a Genova dal 1871 al 1900*, Milano, F. Angeli, coll. « La società italiana moderna e contemporanea. Repertori e strumenti », 1989, 311 p. [bibliogr. p. 259-267, index].
- MILLER David et PRICE Richard, *British Poetry Magazines, 1914-2000. A History and Bibliography of « Little Magazines »*, London/New Castle (DE), British Library/Oak Knoll Press, 2006, xviii-452 p., pl., fac-sim.
- MOLINA CESAR ANTONIO, *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, [Madrid], Ediciones Endymión, coll. « Textos universitarios », 1990 [chapters « La prensa literaria en el fin de siglo », « Prensa literaria española de 1900 a 1920 », « Revistas precursoras de las vanguardias », « Revistas vanguardistas »].
- MONTI OREL Silvana, *I giornali triestini dal 1863 al 1902. Società e cultura di Trieste attraverso 576 quotidiani e periodici analizzati e descritti nel loro contesto storico*, Trieste, Lint, 1976, 715 p.
- MOTT Frank Luther, *A History of American Magazines. IV. (1885-1905)*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1957, xii-858 p., fig.
- , *A History of American Magazines. V. Sketches of 21 Magazines, 1905-1930*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1968, xvii-595 p., fig.
- OSUNA Rafael, *Revistas de la vanguardia española*, Sevilla, Renacimiento, coll. « Iluminaciones », 2005 [présentation des revues *Los Quijotes* (1915-1918); *Cervantes* (1916-1920); *Grecia* (1918-1920); *Cosmópolis* (1919-1922); *Perseo* (1919); *Ultra* (Oviedo, 1919-1920); *Reflector* (1920); *Vltra* (Madrid, 1921-1922); *Creación* (1921); *Tableros* (1921-1922); *Horizonte* (1922-1924); *Vértices* (1923); *Tobogán* (1924); *Plural* (1925); *Sagitario* (1926-1927); *Favorables Paris Poema* (1926); *Meridiano* (1929); *Pasquín* (1929-1930); *Papel de Vasar* (1933); en appendice, *Gran Gviñol, La Cotorra, Oromana, Renovación, Elementos o Poesía, Número, Literatura, bibliogr.*].

PASSUTH Krisztina, avec la collaboration de Dominique Moyen, *Les Avant-gardes de l'Europe centrale, 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1988 [présentation de nombreuses revues hongroises, polonaises, tchèques, etc.].

PEINADO Ricard Mas, « De Barcelone à Paris en revue, les revues entre les deux guerres (1912-1934) », dans *Paris-Barcelone. De Gaudí à Miró*, cat. expo., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, RMN, 2002, p. 276-291, fig.

Periodici italiani, 1886-1957, dir. Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, Roma, ICCU, 1980, 940 p.

PETERSON Theodore, *Magazines in the Twentieth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1956; 2^e éd. 1964, XIV-484 p., fig.

PICARD Gaston, « Quelques petites revues d'hier », *Le Temps présent. Revue mensuelle de littérature et d'art*, vol. II, n^o 3, 2 septembre 1913, p. 230-242 [*La Revue indépendante*; *Le Scapin*; *La Vogue*; *Essais d'art libre*; *L'Enclos*].

—, « En feuilletant les petites revues d'hier », *Le Temps présent. Revue mensuelle de littérature et d'art*, vol. I, n^o 3, 2 mars 1914, p. 294-304 [*La Revue indépendante*; le général Boulanger dans *Le Décadent*].

PIÉRARD Jean, « Antée », *Les Cahiers Jean Tousseul*, n^o 3, automne 1966, p. 44-49.

PLA I ARXÉ Ramón, « Les revistes artístiques i literàries del modernisme », dans *El temps del modernisme. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1979/80*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1985, p. 87-101.

PLACE Jean-Michel et VASSEUR André, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles. I. 1840-1898*, Paris, Éditions de *La Chronique des Lettres françaises*, 1973, 350 p. [Notices et sommaires de *La Variété* (1840), *Les Agapes* (1840), *Le Réveil* (1858-1859), *La Renaissance* (1872-1874), *La Jeune France* (1878-1888), *La Revue libre*, seconde série de *La Jeune France* (1888), *Le Fou* (1883), *Les Grimaces* (1883-1884), *La Syrinx* (1892-1894), *Le Saint-Graal* (1892-1899), *L'Académie française*, *L'Assomption*, *L'Annonciation* (1893-1894), *Les Ibis* (1894), *Le Courrier social illustré* (1894), *La Coupe* (1895-1898)].

—, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles. II. 1899-1914*, Paris, *La Chronique des Lettres françaises*/Éditions Jean-Michel Place, 1974, 360 p. [Notices et sommaires de *La Vie littéraire* (1875-1878), *Les Hommes d'aujourd'hui* (1878-1899), *Les Contemporains* (1880-1881), *Les Femmes du jour* (1886-1892), *Les Taches d'encre* (1884-1885), *Les Chroniques* (1886-1887), *La Conque* (1891-1892), *Le Banquet* (1892-1893), *L'Idée libre* (1892-1895), *Le Rêve et l'Idée. Documents sur le naturisme* (1894-1896), *La Revue naturiste* (1897-1901), *La Renaissance idéaliste* (1895-1896), *L'Enclos* (1895-1899), *La Revue rouge* (1896-1898), *La Trêve-Dieu* (1897), *Les Cahiers occitans* (1899)].

—, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles. III. 1915-1930*, Paris, *La Chronique des Lettres françaises*/Éditions Jean-Michel Place, 1977, 324 p. [Notices et sommaires de *Maintenant* (1912-1915), *SIC* (1916-1919), *Paris* (1924), *Les Cahiers idéalistes français* (1917-1928), *Action* (1920-1922), *L'Œuf dur* (1921-1924), *Aventure* (1921-1924), *Dés* (1922), *Intentions* (1822-1924), *Le Mouton*

blanc (1922-1924), *La Revue européenne* (1923-1931), *Interventions* (1923-1924), *Le Mouvement accéléré* (1924), *Philosophies* (1924-1925), *Accords* (1924), *Surréalisme* (1924), *Inversions*, *L'Amitié* (1924-1925), index des noms].

ORTEBOIS Yannick et SPEIRS Dorothy, *Entre le livre et le journal. Le recueil périodique du XIX^e siècle*, Lyon, ENS éditions, 2013, 465 p. [typologie et recensement de recueils périodiques, entre la revue et le livre; bibliogr. p. 425-430, index].

ORTEBOIS Yannick, *Entre le livre et le journal. Des machines et des hommes*, Lyon, ENS éditions, 2013, 109 p., fig. [iconographie].

« Principales revues ou organisations », dans *Encyclopédie du symbolisme*, dir. Jean Cassou, [Paris], Somogy, 1979, p. 273-278 [présentation succincte d'*Apollon* (Saint-Pétersbourg), *Blätter für die Kunst* (de Stefan George), *Le Centaure*, *La Conque*, *Le Décadent*, *Écrits pour l'art*, *Entretiens politiques et littéraires*, *L'Ermitage*, *L'Idée libre*, *Literatorul* (d'Alexandru Macedonski), *Mercure de France*, *Mir Iskoustva* (de Serge de Diaghilev et Léon Bakst), *Le Moderniste*, *De Nieuwe Gids* (de Willem Kloos), *La Nouvelle Rive gauche*, *Nyugat* (Budapest), *L'Œuvre* (Valence-sur-Rhône), *Pan* (d'O. J. Bierbaum et J. Meier-Graefe), *La Plume*, *Prometeo* (de Ramón Gómez de la Serna), *La Revue blanche*, *La Revue contemporaine*, *La Revue indépendante*, *Revue wagnérienne*, *Simbolul* (de S. Samyro), *Le Symboliste*, *Les Taches d'encre*, *La Toison d'or* (d'Alexandre Blok), *Van nu en straks* (d'August Vermeylen), *Ver Sacrum* (Leipzig & Vienne), *Vesy* (de Valéri Brioussov), *Viața nouă* (d'Ovid Densusianu), *La Vogue*, *Volné Směry* (Prague), *La Wallonie*, *The Yellow Book*. Un des premiers répertoires francophones à inclure des revues étrangères importantes et à donner quelques indications sur la présence des images].

RENNHOFER Maria, *Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich, 1895-1914* [*Revues d'art fin-de-siècle en Allemagne et en Autriche, 1895-1914*], Wien/München, Christian Brandstaetter, 1987, 208 p., fig. [bibliogr. p. 203-205, index]; rééd. Wien, Bechtermünz, 1997.

Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975), dir. Manuel J. Ramos Ortega, Madrid, Ollero y Ramos, 2005, 3 vol. : I. 1919-1939, 560 p. ; II. 1939-1959, 478 p. ; III. 1960-1975, 435 p., fig. [bibliogr. III, p. 403-428, index].

Reviste literare românești de la începutul secolului al XX-lea [*Revues littéraires roumaines du début du XX^e siècle*], dir. Stancu Ilin, Ovidiu Papadima et al., București, Editura Academiei Republicii socialiste România, 1976, 168 p. [notes bibliogr., index].

Reviste literare românești din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea [*Revues littéraires roumaines des dernières décennies du XIX^e siècle*], dir. Ovidiu Papadima, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1974.

Les Revues d'avant-garde (1870-1914). Enquête de MM. Maurice Caillard et Charles Forot, éd. Olivier Corpet et Patrick Fréchet, [Paris], Ent'revues/Jean-Michel Place, 1990, 225 p. [reproduction en facsimilé du n° 62-66 de la revue *Belles-Lettres*, décembre 1924, le dernier à paraître; nombreux entretiens avec des directeurs de plusieurs revues françaises, bibliogr., index].

« Les revues satiriques françaises », dir. Jean-Claude Gardes, Jacky Houdré et Alban Poirier, *Ridiculosa*, n° 18, novembre 2011, 368 p., fig.

RICHARD Noël, *Louis Le Cardonnel et les revues symbolistes*, Paris/Toulouse, Marcel Didier/Édouard Privat, 1946 [Brève présentation des « Publications rhodaniennes » : *Journal de Jacquemart* (Valence), p. 9-10 ; *Le Monde lyonnais* (1880-1881), p. 11-12 ; *L'Alouette dauphinoise* (Montélimar, 1880-1881), p. 12-13, *Drôme littéraire* (Valence, 1884-1887?), p. 13-16 ; *Le Faune* (Valence-Lyon, 1889), p. 17-19 ; *La Caravane*, (Avignon, 1889-1891), p. 20 ; *Chimère* (Montpellier, 1891-1893), p. 21-22. Puis des « Publications parisiennes » : *Le Chat noir*, p. 25-26 ; *Le Scapin*, p. 26-28, *La Vogue*, p. 29-33 ; *Écrits pour l'art*, p. 34-37 ; *La Plume*, p. 37-42 ; *L'Ermitage*, p. 42-49 ; *Le Saint-Graal*, p. 50-54 ; *Mercure de France*, p. 54-61 ; accent mis sur les contributions de LLC].

RIGHINI Benvenuto, *I Periodici fiorentini, 1597-1950. Catalogo ragionato*, Firenze, Sansoni, coll. « Contributi alla biblioteca bibliografica italiana », 1955, 2 vol., 462 et 430 p., fac-sim.

864

Le Riviste dell'Italia moderna e contemporanea, Treviso, Canova, 1973. Notamment, *X. Fanfulla della domenica*, dir. Antonia Arslan et Maria Grazia Raffele, 1981, 181 p., pl., notes bio-bibliogr. p. 179-182 ; *XI. Cronaca bizantina*, dir. Vincenzo Chiarenza, 1975, 260 p., pl., notes bio-bibliogr. p. 253-260 ; *XII. La Domenica letteraria*, dir. Carlo A. Madrignani, 1978, 273 p., pl., notes bio-bibliogr. p. 271-273.

ROUSSEAU Pascal, « Les revues d'art catalanes pendant la première guerre mondiale », *La Revue des revues*, n° 20, 1995, p. 18-42 [bibliogr.].

Rousskaïa literatoura i journalistika natchala xx veka, 1905-1917. Bourjouazno-liberal'nye i modernistskie izdaniïa [La Littérature russe et la presse au début du XX^e siècle, 1905-1917. Publications bourgeoises-libérales et modernistes], Moskva, Naouka, 1984.

Rousskaïa periodicheskaïa pechat' [La Presse périodique russe], I. 1702-1894, dir. A. G. Dement'ev, A. V. Zapadov et M. S. Cherepakhov, II. 1895-okt. 1917, dir. M. S. Cherepakhov et E. M. Fingerit, Moskva, Gos. izd-vo polit. lit-ry, t. I, 1959 et t. II, 1957 [index].

SÁNCHEZ VIGIL Juan Miguel, *Revistas ilustradas en España. Del romanticismo a la guerra civil*, Gijón, Trea, 2008.

SCHLAWÉ Fritz, *Literarische Zeitschriften. I. 1885-1910, II. 1910-1933* [Périodiques littéraires. I. 1885-1910, II. 1910-1933], Stuttgart, J. B. Metzler, coll. « Metzler Realienbücher für Germanisten, Abt. D. Literaturgeschichte », 1961-1962 ; 2^e éd. augmentée, 1965 et 1973 [bibliographie, index].

Die Schweizer Presse, hrsg. vom Verein der schweizerischen Presse / *La Presse suisse*, publié par la Société de la presse suisse, Bern, Druck von Jent & Co., 1896 [notamment « Monographien von Zeitungen und Zeitschriften » / « Monographies de journaux et périodiques », p. 377-465].

Die Schweizer Presse (1883-1933), Festschrift zum 50 jährigen Jubiläum des Vereins der Schweizer Presse/La Presse suisse, éditée par l'Association de la presse suisse à l'occasion du 50^e anniversaire de sa fondation/La Stampa Svizzera, ed. dell'Associazione della

Stampa svizzera in occasione del 50° anniversario di fondazione, Luzern, Imprimerie Keller, 1933.

SEVIN Monique, *Recherches sur l'historiographie de l'art. Les publications périodiques 1600-1900*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, dir. Jacques Thuillier, université Paris IV, 1978, 2 vol. [bibliogr. p. 346-348].

SOLO François, SAINT-MARTIN Catherine et BERTIN Jean-Marie, *Dico Solo. Plus de 5 000 dessinateurs de presse et 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004, XI-911 p., fig. [bibliogr. p. x-xi; index].

« Le symbolisme et les revues », dans *Cinquantenaire du symbolisme. Exposition de manuscrits autographes, estampes, peintures, sculptures, éditions rares, portraits, objets d'art*, cat. expo., Bibliothèque nationale, dir. André Jaulme et Henri Moncel, intr. Edmond Jaloux, Paris, Éditions des bibliothèques nationales, 1936, p. 50-68 [revues françaises et belges].

STANTON Michael N., *English Literary Journals, 1900-1950. A Guide to Information Sources*, Detroit (Mich.), Gale Research Company, coll. « American Literature, English Literature and World Literatures in English, Information Guide Series », 1982, XVI-119 p. [présentation synthétique de 135 revues littéraires, diverses pistes bibliographiques].

TOMKINSON Geoffrey Stewart, *A Select Bibliography of the Principal Modern Presses Public and Private in Great Britain and Ireland*, préf. B. H. Newdigate, London, The First Edition Club, 1928; rééd. San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1975, XXIV-238 p.

TORRENT Joan et TASIS Rafael, *Història de la premsa catalana*, Barcelona/Bogota/Buenos Aires etc., Editorial Bruguera, 1966, 2 vol., 922 et 813 p., fig. [bibliogr., t. II, p. 669-674, index].

Victorian Periodicals. A Guide to Research, dir. J. Don Vann et Rosemary T. Van Arsdel, New York, The Modern Language Association of America, coll. « Reviews of research », 1978-1989, 2 vol., XI-188 p. et VIII-177 p. respectivement.

La Vie littéraire en France en 1908. Analyse et dépouillement des périodiques, dir. Marie-Claire Bancquart, Françoise Gerbod et Danielle Le Nan, Paris, Bibliothèque nationale, 1985-1987, 8 tomes en 9 vol. [I. *Mercur de France*, II. *Revue bleue*, III. *Vers et Prose*, IV. *La Phalange*, V. *Le Mouvement socialiste*, VI. *Cahiers de la quinzaine*, VII. *Le Pèlerin*, 2 vol., VIII. *Lectures pour tous*, IX. *Le Journal*, X. *L'Humanité*, XI. *L'Action française*. Choix de dépouiller l'année qui précède la naissance de la *NRf*. CR par Jacqueline Pluet, *La Revue des revues*, n° 7, printemps 1989, p. 68-69].

WATELET Jean, « La presse illustrée », dans *Histoire de l'édition française. III. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, dir. Henri-Jean Martin et Roger Chartier, [Paris], Promodis, [1985], p. 328-341.

—, *La Presse illustrée en France, 1814-1914*, thèse pour le doctorat d'État en sciences politiques, dir. Pierre Albert, université Paris II, 1998, 11 vol., 1115 p. [IV. *Suppléments de quotidiens*, V. *Presse des spectacles*, VI. *Presse satirique*, VII. *Presse humoristique et grivoise*, VIII. *Presse féminine*, IX. *Presse de modes*]; repr. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002, 2 vol.

The Wellesley Index to Victorian Periodicals, 1824-1900, Toronto/London, University of Toronto Press/Routledge and Kegan Paul, 1966-1987, 5 vol.

I. [*Blackwood's Edinburgh Magazine, The Contemporary Review, The Cornhill Magazine, The Edinburgh Review* (les années 1802-1823 comprises), *The Home and Foreign Review, Macmillan's Magazine, The North British Review, The Quarterly Review*], dir. Walter E. Houghton, avec la collab. de Josef L. Altholz, Eileen Curran, Harold E. Dailey, Esther Rhoads Houghton et John A. Lester, Jr., 1966, xxiv-1194 p.

II. [*Bentley's Quarterly Review, The Dublin Review, The Foreign Quarterly Review, The Fortnightly Review, Fraser's Magazine, The London Review, The National Review, The New Quarterly Magazine, The Nineteenth Century, The Oxford and Cambridge Magazine, The Rambler, The Scottish Review*], dir. Walter E. Houghton, Esther Rhoads Houghton et Jean Harris Slingerland, 1972, xxii-1221 p.

III. [*The Atlantis, A Register of Literature and Science Conducted by Members of the Catholic University of Ireland, The British and Foreign Review or European Quarterly Journal, The London Review, The London and Westminster Review, The Modern Review, A Quarterly Magazine, The New Monthly Magazine and Universal Register*], dir. Walter E. Houghton, Esther Rhoads Houghton et Jean Harris Slingerland, 1979, xvii-1012 p.

IV. *Tables of Contents and Identification of Contributors with Bibliographies of their Articles and Stories and an Index of Initials and Pseudonyms*, dir. Walter E. Houghton, Esther Rhoads Houghton et Jean Harris Slingerland, 1987, xx-826 p.

V. *Epitome and Index, Dated Bibliographies of all Identified Authors and their Contributions to Major Quarterlies and Monthlies of the Period with a Separate Bibliography of Identified Pseudonyms and Initials*, dir. Jean Harris Slingerland, 1989, xiv-923 p.

WHITE Robert B., Jr., *The English Literary Journal to 1900. A Guide to Information Sources*, Detroit (Mich.), Gale Research Company, « American Literature, English Literature and World Literatures in English, Information Guide Series », 1977, xiii-311 p. [notes bibliogr. par revue, bibliogr. générale, index].

ÉTUDES (LITTÉRAIRES, HISTORIQUES, CULTURELLES) ET TRAVAUX COMPARÉS

ABBACHE Alexandra, *La Présence de la littérature et des idées britanniques et américaines dans la revue « L'Ermitage »*, mémoire de master 2 recherche en lettres, dir. Évanghélia Stead, université de Versailles Saint-Quentin, 2011, 163 p.

AJALBERT Jean, *Mémoires en vrac. Au temps du symbolisme, 1880-1890*, Paris, Albin Michel, 1938 [souvenirs littéraires; notamment le chap. « Petites revues et cafés littéraires »].

Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica, dir. Hanno Ehrlicher et Nanette Riñler-Pipka, Aachen, Shaker Verlag, 2014, 374 p. [collectif, cinq sections, introduction de Hanno Ehrlicher; CR de Cristina Beatriz Fernández, *Orbis Tertius*, vol. XX, n° 22, 2015, p. 123-125, et de María de los Ángeles Mascioto,

- Anclajes, Revista del Instituto de Investigaciones Literarias y discursivas*, vol. XIX, n° 1, 2015, p. 81-83].
- American Little Magazines of the 1890s. A Revolution in Print*, cat. expo., The Grolier Club, New York, dir. Kirsten MacLeod, Sunderland, Bibelot Press, 2013, 103 p.
- Els Anarquistes educadors del poble. « La Revista blanca », 1898-1905*, dir. ERA 80, préf. Federica Montseny, Barcelona, Curial, coll. « La Mata de jonc », 1977, 422 p., fig. [bibliogr. p. 421-422, index].
- ANDERSON Elliott et KINZIE Mary, *The Little Magazine in America. A Modern Documentary History*, Yonkers (NY), Pushcart, 1978, 770 p.
- ANGLÈS Auguste, *André Gide et le premier groupe de « La Nouvelle Revue française »*. I. *La formation du groupe et les années d'apprentissage, 1890-1910*. II. *L'âge critique, 1911-1912*. III. *Une inquiétante maturité, 1913-1914*, Paris, Gallimard, 1978-1986, 3 vol. [les t. II et III ont été achevés par Claude Martin, Pascal Mercier et Michel Raymond; notes bibliographiques].
- , « L'accueil des littératures étrangères dans la NRF, 1909-1914 », *La Revue des revues*, n° 2, novembre 1986, p. 6-12.
- ANTONELLO Anna, *La rivista come agente letterario tra Italia e Germania, 1921-1944*, Ospedaletto, Pacini, coll. « Testi e culture in Europa », 2012, 383 p.
- ANZALONE John, « *L'Assiette au beurre* and the Literary Milieu of La Belle Époque », dans *Correspondances. Studies in Literature, History and the Arts in Nineteenth Century France*, dir. Keith Busby, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1992, p. 19-42, 16 pl.
- ARDIS Ann L., *Modernism and Cultural Conflict, 1880-1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 187 p.
- , « Modernist Print Culture », *American Literary History*, vol. XXVII, n° 4, hiver 2015, p. 813-819.
- ARNOUX-FARNOUX Lucile, « Les revues littéraires dans l'entre-deux-guerres entre France et Grèce. Réseaux, transferts culturels et traduction », *The Historical Review / La Revue historique*, vol. XII, 2015, p. 125-142.
- The Art Press. Two Centuries of Art Magazines. Essays published for the Art Libraries Society on the Occasion of the International Conference on Art Periodicals and the Exhibition « The Art Press » at the Victoria and Albert Museum, London*, dir. Trevor Fawcett et Clive Phillpot, London, Art Book Company, 1976, 63 p., fig.
- L'Artiste en revues. Fonctions, contributions et interactions de l'artiste en mode périodique*, dir. Laurence Brogniez et Clément Dessy, Rennes, PUR, à paraître.
- « Aspects de la production culturelle au XIX^e siècle », dir. Dominique Kalifa, *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 19, 1999, n° spécial mis en ligne le 29 juin 2005 : <http://rh19.revues.org/document152.html>.
- BACOT Jean-Pierre, *La Presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005, 235 p., 14 p. de pl. [bibliogr. p. 229-235].
- BACOT Jean-Pierre et MARTIN Michèle, « Examining the Past for the Sake of the Future: International Diversification of Models Launched in England », *The International*

Journal of Diversity in Organisations, Communities and Nations, vol. V, n° 7, 2006, p. 24-32.

BARRAUD Cécile, « *La Revue blanche* » (1891-1903). *La critique littéraire et la littérature en question*, thèse de doctorat, dir. Éric Marty, université de Paris-Diderot Paris VII, 2007.

La Bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano, cat. expo., Salone dei Contrafforti in Pilotta, Parma, intr. Arturo Carlo Quintavalle, Parma, Istituto di storia dell'arte, Università, coll. « Cataloghi », 1972, xci-357 p., pl.

La Belle Époque des revues, 1880-1914, dir. Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier, Paris, Éditions de l'IMEC, coll. « In octavo », 2002, 436 p. [entame une approche des revues étrangères (Royaume-Uni, Allemagne, Espagne, Belgique, Suisse) dans leurs échanges culturels avec les revues françaises; notes bibliogr., orientation bibliogr. p. 405-412, index].

BENNETT David, « Periodical Fragments and Organic Culture: Modernism, the Avant-Garde, and the Little Magazine », *Contemporary Literature*, vol. XXX, n° 4, hiver 1999, p. 480-502.

BENNETT Guy et MOUSLI Béatrice, *Poésies des deux mondes. Un dialogue franco-américain à travers les revues, 1850-2004* [*Charting the Here of There. French and American Poetry in Translation in Literary Magazines, 1850-2002*], traduit de l'américain par Marina Dick et Jean-Michel Espitalier, Paris, Ent'revues, 2004, 238 p., ill. [entretiens avec des traducteurs contemporains, bibliogr. p. 237-239, chronologie].

BIHL Laurent, *La Grande Mascarade parisienne. Production, diffusion et réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914*, thèse d'histoire contemporaine, dir. Christophe Charle, université Paris I-Sorbonne, 2010. [Paris, Nouveau Monde éditions, à paraître].

BOSSI Maurizio, COPPINI Romano Paolo, DONI Franco et VOLPI Alessandro, « Une filière européenne dans la diffusion des revues », dans *L'Invention du XIX^e siècle. I. Le XIX^e siècle par lui-même: littérature, histoire, société*, dir. Alain Corbin, Pierre Georgel, Stéphane Guégan et al., Paris, Klincksieck/Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 1999, p. 297-308.

BOURRELIER Paul-Henri, « *La Revue blanche* ». *Une génération dans l'engagement, 1890-1905*, Paris, Fayard, 2007, 1199 p., fig. [une somme; documents, bibliogr. p. 1151-1165, index].

BRAKE Laurel, *Subjugated Knowledges. Journalism, Gender and Literature in the Nineteenth Century*, Houndsmills, Macmillan, 1994, xv-228 p. [index].

—, *Print in Transition, 1850-1910. Studies in Media and Book History*, Basingstoke, Palgrave, 2001, xv-341 p., fig. [bibliogr. p. 307-320, index].

BRESSAN Marina et DE GRASSI Marino, « *Ver Sacrum* ». *La rivista d'arte della Secessione viennese, 1898-1903*, préf. Rossana Bossaglia, essai de Christian Benedik, Trieste, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2003, viii-375 p., fig. [belle édition, études, textes traduits de l'allemand, index].

- BROCHARD Lucien, *Henry Davray, le « Mercure de France » et l'Angleterre*, thèse d'université ès-lettres, dir. Jean-Marie Carré, université de Paris, 1953, 269 p.
- CADIOLI Alberto, *Le Muse e la sirena. Gli scrittori e l'industria culturale nel primo Novecento in Italia*, Milano, Arcipelago, coll. « Letteratura italiana », 1990, 147 p.
- CHAN Winnie, *The Economy of the Short Story in British Periodicals of the 1890's*, New York/London, Routledge, coll. « Literary criticism and cultural theory », 2007, 236 p. [sur *The Strand Magazine*, *The Yellow Book* et *Black and White*, bibliogr. p. 217-227 et index, étude croisée petite revue/périodiques populaires].
- CHARLE Christophe, « L'expansion et la crise de la production littéraire (seconde moitié du XIX^e siècle) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 4, juillet 1975, p. 44-65.
- , *Le Siècle de la presse, 1830-1939*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 2004, 399 p., fig.
- CHEVREFILS DESBIOLLES Yves, « Les revues d'art (1^e partie) : histoire et variantes, des origines à 1970 » et « Les revues d'art (2^e partie) », *La Revue des revues*, n° 5, printemps 1988, p. 82-93, et n° 6, automne 1988, p. 60-75 (avec plusieurs entretiens).
- , *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, préf. Françoise Levallant, Paris, Ent'revues, 1993, 374 p. ; nouv. éd. mise à jour avec postface de Rossella Froissart, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Arts. Théorie et pratique des arts », 2014, 262 p., ill.
- CHURCHILL Suzanne Wintch, *The Little Magazine « Others » and the Renovation of Modern American Poetry*, Aldershot, Ashgate, 2006, XII-290 p., fig. [bibliogr. p. 269-282].
- La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, dir. Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, 1762 p. [bibliogr. p. 1671-1755, index].
- Cocteau journaliste*, dir. Pierre-Marie Héron et Marie-Ève Thérenty, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2014, 258 p. et 12 p. de pl.
- COMÈS Geneviève, « *La Revue blanche* » et le mouvement des idées, thèse de doctorat d'État, dir. Robert Jouanny, université Paris XII, 1987, 3 vol., 900 f. [bibliogr. f. 874-890, index ; étude conjointe de l'esthétique et du mouvement social].
- , « Le groupe de *La Revue blanche* (1889-1903) », *La Revue des revues*, n° 4, printemps 1987, p. 4-11 [histoire littéraire, histoire des idées et vie sociale ; bilan des travaux ; présentation synthétique du profil et des objectifs de la revue].
- COMOTH René, « Une revue littéraire au temps du symbolisme : *La Wallonie* (1886-1892) », *La Vie wallonne*, vol. LX, n° 394-395, « *La Wallonie*, Albert Mockel et ses amis. Le centenaire du symbolisme (1886-1986) », dir. Jean-Marie d'Heur, 1986, p. 52-62.
- CORPET Olivier, « Histoire(s) de revues au tournant du siècle », *Cahiers Jean Jaurès*, n° 146, 1998, p. 7-10.
- Dada circuit total*, éd. Henri Béhar et Catherine Dufour, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Les dossiers H », 2005, 770 p., fig. [anthologie ; bibliogr. p. 743-770].

- DAMBLEMONT Gerhard, « La cohabitation des symbolismes français et belge dans le *Mercur de France* de 1890 à 1900 », *Cœuvres et Critiques*, vol. VII, n° 2, « La réception du symbolisme belge », 1993, p. 41-61.
- DANGUY Laurence, *L'Âge de la jeunesse. La Revue « Jugend » et le Jugendstil à Munich*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, coll. « Philia », 339 p., fig. [bibliogr. p. 331-335].
- DÉCAUDIN Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, coll. « Universitas », 1960, 532 p. [selon le commentaire d'A. Anglès, « l'étude la plus fouillée se trouve dans un livre dont le titre ne comporte pas le mot "revue" ; panorama de la vie littéraire » ; couverture par Jean Dieuzaide].
- , « Y eut-il un "groupe du *Festin d'Ésope*" ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-avril 1999, p. 273-281 [examen des neuf livraisons de la revue *Le Festin d'Ésope* (novembre 1903-août 1904) dont Guillaume Apollinaire était le rédacteur en chef ; réseau d'amitié].
- DELPORTE Christian, *Les Journalistes en France (1880-1950). Naissance et construction d'une profession*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « XX^e siècle », 1999, 449 p.
- DELSEMME Paul, *Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme*, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, coll. « Travaux de la Faculté de philosophie et lettres », 1967, 2 vol., XIV-392 et 136 p. [esthétique idéaliste et symboliste ; querelle du cosmopolitisme, liens avec les littératures germaniques, slaves, latines ; traduction, anti-intellectualisme ; t. II. *Les Publications de Teodor de Wyzewa, essai de bibliographie méthodique*].
- DEMOOR Marysa, « A Mode(rni)st Beginning? The Women of *The Athenaeum*, 1890-1910 », dans *The Turn of the Century / Le Tournant du siècle. Modernism and Modernity in Literature and the Arts / Le Modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, dir. Christian Berg, Geert Lernout et Frank Durieux, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1995, p. 270-281.
- DE PAULIS-DALEMBERT Maria Pia, *Les échanges culturels entre la France et l'Italie à travers les revues florentines du début du XX^e siècle*, thèse de doctorat en littérature comparée, université Paris III-Sorbonne nouvelle, 1994, 2 vol.
- DIDIER Bénédicte, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle, 1878-1889. « Panurge », « Le Chat noir », « La Vogue », « Le Décadent », « La Plume »*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critique littéraire », 2009, 380 p.
- DIRKX Paul, « Le symbolisme belge dans les manuels scolaires et revues littéraires en France (1902-1930) », *Cœuvres et Critiques*, vol. VII, n° 2, « La réception du symbolisme belge », 1993, p. 63-75.
- DIXMIER Élisabeth et DIXMIER Michel, *L'Assiette au beurre. Revue satirique illustrée*, Paris, Maspero, coll. « Centre d'histoire du syndicalisme », 1974, 382 p.
- DOWLING Linda, « Letterpress and Picture in the Literary Periodicals of the 1890s », *Yearbook of English Studies*, vol. XVI, « Literary Periodicals », dir. C. J. Rawson, collab. Jenny Mezcims, 1986, p. 117-131.

- DUTHIE Enid Lowry, *L'Influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne. Les « Blätter für die Kunst » de 1892 à 1900*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1933 ; Genève, Slatkine reprints, 1974, VIII-571 p.
- « L'écrivain critique », dir. Marie-Paule Berranger, *Revue des sciences humaines*, n° 306, 2012, 260 p. [plusieurs articles de ce numéro spécial sont consacrés à la critique des écrivains dans les revues].
- « *Emporium* ». *Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, dir. Giorgio Bacci, Massimo Ferretti et Miriam Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, coll. « Seminari e Convegni », 2009, 613 p., ill. [index des noms et des lieux, index des revues citées].
- « *Emporium* ». *II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, dir. Giorgio Bacci et Miriam Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, coll. « Seminari e Convegni », 2014, 599 p., ill. [index des noms et des lieux, index des revues citées].
- Encounters in the Victorian Press. Editors, Authors, Readers*, dir. Laurel Brake et Julie F. Codell, Houndmills/New York, Palgrave Macmillan, coll. « Palgrave studies in nineteenth-century writing and culture », 2005, XIV-268 p., ill. [index].
- Europäische kulturzeitschriften um 1900 als Medien transnationaler und transdisziplinärer Wahrnehmung*, Bericht über das zweite Kolloquium der Kommission « Europäische Jahrhundertwende – Literatur, Künste, Wissenschaften um 1900 in grenzüberschreitender Wahrnehmung » [*Les Revues culturelles européennes autour de 1900. Moyens de perception transnationale et transdisciplinaire*, rapport sur le deuxième colloque de la commission « Tournant européen du siècle – Littérature, arts, sciences autour de 1900, perception transfrontalière »], dir. Ulrich Mölk, collab. Susanne Friede, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, 351 p. [textes en allemand et en français, index].
- L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2008, rééd. 2011, 607 p., fig. [bibliogr. p. 523-551, index des noms, index des revues].
- FAITROP-PORTA Anne-Christine, *La Letteratura francese nella stampa romana, 1880-1900. Studio e bibliografia*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992, 412 p. [résumé en français, index].
- FLETCHER Ian, « Decadence and the Little Magazines », dans *Decadence and the 1890s*, dir. Ian Fletcher, [London], Edward Arnold, coll. « Stratford-Upon-Avon Studies », 1979, p. 172-202 [considère *The Germ* (1850), *The Century Guild Hobby Horse* (1884-1892), *The Artist and Journal of Home Culture* (1888-1894), *The Dial* (1889-1897), *The Yellow Book* (1894-1897) et *The Savoy* (1895-1896)].
- FRATTAROLO RENZO, *Problemi di critica e correnti letterarie tra primo e secondo Novecento. Le riviste*, Roma, ELIA, 1972, 136 p. [bibliogr. p. 121-128, index des revues].
- GARBÁTY Thomas Jay, « The French Coterie of *The Savoy* 1896 », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LXXV, 1960, p. 609-615 [importance de la France pour les poètes de *The Savoy*; Beardsley et *Le Courrier français*; traductions; direction de la revue].

- GARDES Jean-Claude, « L'influence de la culture française sur les revues munichoises de la Belle Époque », *Le Temps des médias*, vol. XI, n° 2, février 2009, p. 57-71.
- GAUTHIER Ambre, « *Broom*: An International Magazine of the Arts Published by Americans in Italy (1921-1924) », *La Revue des revues*, n° 45, 2011, p. 70-84.
- GENOVA Pamela Antonia, « Word, Image, Chord: Stéphane Mallarmé and the Interrelationship of the Arts in Late Nineteenth-Century Symbolist Literary Reviews », *Dalhousie French Studies*, vol. XXXVI, 1996, p. 79-102.
- , *Symbolist Journals. A Culture of Correspondence*, Aldershot, Ashgate, coll. « Studies in European Cultural Transition », 2002, xviii-352 p.
- GERMANESE Donatella, « *Pan* » (1910-1915). *Schriftsteller im Kontext einer Zeitschrift* [« *Pan* » (1910-1915). *Écrivains dans le contexte d'une revue*], Würzburg, Königshausen & Neumann, coll. « Epistemata », 2000, 404 p., fig. [bibliogr. p. 305-350].
- Giornali e riviste in Abruzzo tra Otto e Novecento. Atti del Convegno*, dir. Gianni Oliva, Roma, Bulzoni editore, coll. « Letteratura dell'Italia centro-meridionale », 2000, 749 p. [trente-six communications, notes bibliogr., fig.].
- GOBERT Jean-Marie, *L'Itinéraire intellectuel et politique de « La Revue des deux mondes » (1848-1893)*, thèse de doctorat, dir. Raoul Girardet, Paris, Institut d'études politiques, 1985, xv-449 p.
- GRETTON Tom, « The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated New Magazines in London and Paris », *Art History*, n° 4, 2010, p. 680-709.
- I gynaikeia eikastiki kai logotechniki paroussia sta periodika logou kai technis (1900-1940)* [La Présence littéraire et artistique des femmes dans les périodiques de littérature et d'art (1900-1940)], dir. Sophia Denissi, Athènes, Gutenberg, 2008, 291 p. [en grec, notes bibliogr.].
- HAMILTON Ian, *The Little Magazines. A Study of Six Editors*, London, Weidenfeld and Nicholson, 1976, 152 p.
- HARDING Jason, « *The Criterion* ». *Cultural Politics and Periodical Networks in Interwar Britain*, Oxford, Oxford University Press, 2002, vii-250 p. [bibliogr. p. 230-239, index].
- HERMETET Anne-Rachel, *Les Revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Étude de réception (1919-1943)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2003, 342 p. [bibliogr. p. 305-326, notes bibliogr.].
- , « Littérature italienne et revues européennes : l'exemple de *La Nouvelle Revue française* et de *The Criterion* au début des années 1920 », *Transalpina, études italiennes*, n° 8, « Lettres italiennes en France (II). Réception critique, influences, lectures », dir. Mariella Colin, 2005, p. 183-194.
- , « Revues littéraires et études comparatistes de réception », *L'Esprit créateur*, vol. XLIX, n° 1, « Les études de réception en France / Reception Studies in France », dir. Régis Salado et Anne-Rachel Hermetet, printemps 2009, p. 23-37.

—, *Pour sortir du chaos. Trois revues européennes des années vingt*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2009, 256 p. [bibliogr. p. 235-245, index ; sur *La NRF*, *La Ronda*, *The Criterion*].

L'Imprimé dans la construction de la vie politique. Brésil, Europe, Amériques, XVIII^e-XX^e siècles, dir. Eliana de Freitas Dutra et Jean-Yves Mollier, Rennes, PUR, coll. « Des Amériques », 2015, 550 p.

Investigating Victorian Journalism, dir. Laurel Brake, Aled Jones et Lionel Madden, Houndmills, Macmillan, 1990, XIV-210 p., ill. [p.198-200, index].

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les Avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2015, 964 p. [bibliogr. p. 718-810, index ; ouvrage consacré aux avant-gardes picturales, mais aussi littéraires, qui « lièrent leur sort au développement des journaux et des revues »].

KALANTZIS Alexia, *Remy de Gourmont créateur de formes. Dépassement du genre littéraire et modernisme à l'aube du XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2012, 782 p. [bibliogr. p. 653-737].

KALIFA Dominique et VAILLANT Alain, « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle », *Le Temps des médias*, n° 2, 2004, p. 197-214.

KOLOKYTHA Chara, « The Art Press and Visual Culture in Paris during the Great Depression: *Cahiers d'art*, *Minotaure* and *Verve* », *Visual Resources. An International Journal of Documentation*, vol. LXIX, n° 3, septembre 2013, p. 184-215.

KRATZSCH Georg, « *Kunstwart* » und « *Dürerbund* », *ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus* [« *Kunstwart* » et « *Dürerbund* », contribution à l'histoire des lettrés à l'ère de l'impérialisme], Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969, 468 p., bibliogr. [sur *Der Kunstwart* de F. Avenarius].

LACAZE-DUTHIERS Gérard de, « Notes sur les revues françaises pendant six ans (1914-1920) », *L'Esprit nouveau*, n° 1, octobre 1920, p. 99-102 [les revues d'avant-garde et la guerre].

LANGELLA Giuseppe, *L'Utopia nella storia. Uomini e riviste del Novecento*, Roma, Studium, coll. « La cultura », 2003, 262 p. [notes bibliogr., index des noms].

LEBESGUE Philéas, *Portugal no « Mercure de France ». Aspectos literários, artísticos, sociais de fins do séc. XIX a meados do séc. XX* [Le Portugal dans le « Mercure de France ». Aspects littéraires, artistiques, sociaux de la fin du XIX^e au milieu du XX^e siècle], trad. et dir. Madalena Carretero Cruz et Liberto Cruz, Lisboa, Roma Editora, coll. « Casa de Cultura », 2007, 707 p. [bibliogr. p. 706-707, index p. 681-705].

LECOQ Benoît, « Les revues », dans *Histoire de l'édition française. IV. Le livre concurrenté, 1900-1950*, dir. Henri-Jean Martin, Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet, Paris, Promodis, 1986, p. 332-339.

Literary Journals in Imperial Russia, dir. Deborah A. Martinsen, New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Russian literature », 1997, rééd. 2010 [bibliogr. p. 250-257].

- Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*, dir. Salvador Montesa, [Málaga], Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2003, 393 p.
- « The Little Magazine », *Times Literary Supplement*, 25 avril 1968, p. 423-437 [dossier].
- Little Magazines & Modernism. New Approaches*, dir. Suzanne Wintsch Churchill et Adam McKible, Aldershot, Ashgate, 2007, xvii-276 p., fig.
- The Lure of Illustration in the Nineteenth Century. Picture and Press*, dir. Laurel Brake and Marysa Demoor, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009 [notamment : Brian Maidment, « The Illuminated Magazine and the Triumph of Wood Engraving » ; Sarah Dewis, « Accurate Dreams or Illustrations of Desire: Image and Text in *The Gardener's Magazine* (1826-44), edited by John Claudius Loudon » ; Lorna Huett, « Among the Unknown Public: *Household Words, All the Year Round* and the Mass-Market Weekly Periodical in the Mid-Nineteenth Century » ; Christopher Kent, « Depicting Gentlemen's Fashions in *The Tailor and Cutter*, 1866-1900 » ; James Mussell, « Science and the Timeliness of Reproduced Photographs in the Late Nineteenth-Century Periodical Press » ; Linda K. Hughes, « Aestheticism on the Cheap: Decorative Art, Art Criticism, and Cheap Paper in the 1890s » ; Anne Humphreys, « Putting Women in the Boat in *The Idler* (1892-1898) and *To-Day* (1893-1897) ».]
- MACLEOD Kirsten, « American Little Magazines of the 1890s and the Rise of the Professional-Managerial Class », *English Studies in Canada*, vol. XLI, n° 1, 2015, p. 41-68.
- McREYNOLDS Louise, *The News under Russia's Old Regime. The Development of a Mass Circulation Press*, Princeton, Princeton University Press, 1991, xii-313 p.
- MANSANTI Céline, *La Revue « transition » (1927-1938). Le modernisme historique en devenir*, Rennes, PUR, 2009, 372 p., fig. [bibliogr. p. 333-360, notes bibliogr., index].
- MARCHANDIAU Jean-Noël, « *L'Illustration* », 1843-1944. *Vie et mort d'un journal*, Toulouse, Privat, 1987, 344 p.
- MARCHANT Leslie Alexis, « *The Athenaeum* ». *A Mirror of Victorian Culture*, Chapel Hill (NC), University of North Carolina Press, 1941, xiv-411 p. [bibliogr. p. 373-381].
- Mario Novaro tra poesia e cultura*, atti del primo Convegno di studi svoltosi a Imperia dal 3 al 5 aprile 1987, Firenze, Felice Le Monnier, 1988, viii-213 p., fig.
- MARPEAU Benoît, « Gustave Le Bon et le monde des revues au tournant du siècle », *La Revue des revues*, n° 29, 2000, p. 67-80.
- Matière et esprit du journal. Du « Mercure galant » à Twitter*, dir. Alexis Levrier et Adeline Wrona, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2013, 312 p., fig. [bibliogr. p. 285-299 ; index].
- MAZEL Henri, *Aux beaux temps du symbolisme, 1890-1895*, Paris/Bruxelles, Mercure de France/Éditions N.R.B., 1943, 199 p. [souvenirs littéraires ; sur la fondation de *L'Ermitage*, sur *La Plume*, le *Mercure de France* et d'autres revues].
- La Mediazione culturale. Riviste italiane del Novecento*, dir. Giovanni Invitto, Lecce, Milella, coll. « Contemporanea », 1980, 293 p.

- Medien – Debatten – Öffentlichkeiten in Deutschland und Frankreich im 19. und 20. Jahrhundert / Médias, débats et espaces publics en Allemagne et en France aux XIX^e et XX^e siècles*, dir. Dietmar Hüser et Jean-François Eck, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, coll. « Schriftenreihe des Deutsch-Französischen Historikerkomitees », 2011, 320 p., ill. [en allemand et en français, bibliogr. p. 26-33, notes bibliogr.].
- Mélanges autour de l'histoire des livres imprimés et périodiques*, dir. Bruno Blasselle et Laurent Portes, Paris, BnF, 1998, 369 p. [bibliogr. p. 367-369].
- MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle. Un mutant des lettres*, Saint-Étienne, Édition des Cahiers intempestifs, 2003.
- MENDELSSOHN Peter de, *Zeitungsstadt Berlin. Menschen und Mächte in der Geschichte der deutschen Presse [Berlin, ville des journaux. Hommes et pouvoirs dans l'histoire de la presse allemande]*, Berlin, Ullstein, 1960; 2^e éd. retravaillée et augmentée, Frankfurt am Main/Berlin/Wien, Ullstein, 1982, 621 p., ill.
- MERBILHAÁ Margarita, « Emergencias de la mediación intelectual. *La Revista de América* (París, 1912-1914) y la red de escritores latinoamericanos en Europa a comienzos del siglo XX », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. XLIV, 2015, p. 253-280.
- MERELLO Ida, *Esoterismo e letteratura fin de siècle. La sezione letteraria della rivista « L'Initiation »*, Fasano di Brindisi, Schena, coll. « Biblioteca della ricerca. Cultura straniera », 1997, 195 p. [revue importante pour sa continuité (1888-1912) dotée d'une section littéraire consistante jusqu'en 1895; typologie du récit ésotérique; CR par D. Pernot, *Revue d'histoire littéraire de la France*, CI, 2001, p. 174; M. Verna, *Studi francesi*, XLII, 1998, p. 610].
- Metafrassi kai periodikos typos ston 19^o aiona [Traduction et presse périodique au XIX^e siècle]*, actes de colloque, dir. Anna Tambaki et Alexia Altouva, Athènes, 2016, publication électronique et papier (en grec) [colloque conclusif du programme Thalys-Chrysalis, « Transferts culturels et formation du "caractère national" dans la presse périodique du XIX^e siècle »].
- MONDELLO Elisabetta, *Roma futurista, i periodici e i luoghi dell'avanguardia nella Roma degli anni venti*, [Milano], F. Angeli, coll. « Il testo ritrovato », 1990, 217 p., pl. [index].
- MONFERIER Jacques, « Symbolisme et anarchie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 65^e année, n° 2, avril-juin 1965, p. 233-238.
- , « *La Revue indépendante* » (1884-1893), thèse de doctorat en lettres, université Paris-Sorbonne, dir. Jacques Robichez, 1972; université de Lille III, Service de reproduction des thèses, 1973, 763 p. [histoire littéraire et histoire des idées (philosophie, politique, morale), tables et index, sommaires, bibliogr. p. 733-757].
- MORA MARTÍNEZ María Asunción, « La revista *Alma Española*: Literatura y Política en la Generación del 98 », *Anales de Literatura Española*, n° 5, 1986-1987, p. 294-328 [éd. numérisée Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; approche historique et politique].

- MORRISON Mark, *The Public Face of Modernism. Little Magazines, Audiences, and Reception 1905-1920*, Madison, University of Wisconsin Press, 2001, xiv-279 p., fig. [bibliogr. p. 251-268, index].
- MOSSETTO CAMPRA Anna Paola, « *Montjoie!* » ou la Ronde des formes et des rythmes, préf. Michel Décaudin, Fasano, Grafischena, coll. « Pubblicazioni della Fondazione Ricciotto Canudo », 1979, 269 p.
- NEBEHAY Christian Michael, « *Ver Sacrum* », 1898-1903, Wien, Edition Tusch, 1975, 321 p., fig.; rééd. München, Deutscher Taschenbuch, coll. « dtv », 1979, 291 p., fig. [bibliogr., p. 317, index].
- « *La Nouvelle Revue française*. La banque centrale de la République des Lettres a cent ans », dir. Anna Boschetti, *Études littéraires*, vol. XL, n° 1, 2009 [n° spécial].
- « La NRF et *Nyugat* : deux projets culturels à revisiter », dir. Judit Karafiáth, *Revue d'études françaises*, n° 10, 2005 [n° spécial].
- « *La Nouvelle Revue française* ». *Les colloques du centenaire : Paris, Bourges, Caen*, dir. Alban Cerisier, Marie-Odile Germain, William Marx *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2013, 565 p. [collectif réunissant les actes de trois colloques].
- La nuova cultura e le riviste. Giovanni Papini*, Settimo Milanese, Marzorati, coll. « Letteratura italiana Novecento », 1994, 264 p.
- OLIVA Gianni, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Bergamo, Minerva Italica, 1979; Venezia, Marsilio, coll. « Ricerche », 2002, vii-791 p. [examen des revues *I Nuovi Goliardi*, *Vita Nuova*, *Germinal*, *La Nazione letteraria*, *Il Marzocco*].
- The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. I. Britain and Ireland, 1880-1955*, dir. Peter Brooker et Andrew Thacker, Oxford, Oxford University Press, 2009 [bibliogr. p. 899-930; index].
- The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. II. North America, 1894-1960*, dir. Peter Brooker et Andrew Thacker, Oxford, Oxford University Press, 2012 [bibliogr. p. 1026-1061; index].
- The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. III. Europe, 1880-1940*, dir. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker et Christian Weikop, Oxford, Oxford University Press, 2013, 2 vol. [bibliogr. p. 1364-1427; index].
- PAKENHAM Michael, *Une revue d'avant-garde au lendemain de 1870. « La Renaissance littéraire et artistique » dirigée par Émile Blémont*, thèse de doctorat, littérature française, dir. Louis Forestier, université Paris IV, 1996 [origines, générations, littérature, arts et musique, anti-wagnérisme].
- PALMER Michael B., *Des petits journaux aux grandes agences. Naissance du journalisme moderne, 1863-1914*, Paris, Aubier, 1983, 350 p.; *Naissance du journalisme comme industrie. Des petits journaux aux grandes agences*, nouv. éd. préfacée et postfacée par l'auteur, Paris, L'Harmattan, 2014, ii-357 p., tabl.

- Passeurs d'histoire(s). Figures des relations France-Québec en histoire du livre*, dir. Marie-Pier Luneau, Jean-Dominique Mellot et Sophie Montreuil, Québec, Presses de l'université Laval, coll. « Cultures québécoises », 2010, 477 p., ill.
- « Penser la littérature par la presse », dir. Guillaume Pinson et Maxime Prévost, *Études littéraires*, vol. XL, n° 3, 2009 [n° spécial].
- Les Périodiques illustrés (1890-1940). Écrivains, artistes et photographes*, dir. Philippe Kaenel, Gollion, Infolio éditions, coll. « Archigraphy Poche », 2011, 251 p., ill.
- « La petite presse », dir. Jean-Didier Wagneur, *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 19, 2005 [dossier].
- PINSON Guillaume, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 272 p., ill., fac-sim. [bibliogr. p. 243-262, index].
- « *La Plume* », 1889-1899. Une revue « pour l'art », cat. expo., INHA, Galerie Colbert, dir. Jean-Michel Nectoux, Grégoire Tonnet et Nicolas-Henri Smelty, Paris, INHA, 2007, 56 p. [bibliogr. p. 56].
- Poétiques scientifiques dans les revues européennes de la modernité (1900-1940)*, dir. Tania Collani et Noëlle Cuny, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013, 461 p. [collectif, notes bibliogr., index].
- POTTER Simon J., *News and the British World. The Emergence of an Imperial Press System, 1876-1922*, Oxford/Clarendon/New York, Oxford University Press, coll. « Oxford Historical Monographs », 2003, ix-246 p., fig. [bibliogr. p. 217-238, index].
- POUND Ezra, « Small Magazines », *The English Journal*, vol. XIX, n° 9, novembre 1930, p. 689-704.
- La Prensa ilustrada en España. Las « Ilustraciones » (1850-1920)*, dir. Eliseo Trenc, Montpellier, IRIS/Université Paul-Valéry, 1996, 350 p., fig. [collectif, notes bibliogr.].
- Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel*, éd. Jean-Michel Desvois, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2005, iv-584 p.
- Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, dir. Élisabeth Pillet et Marie-Ève Thérénty, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, 387 p., ill.
- Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, dir. Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, 583 p., fig. [notes bibliogr., bibliogr. p. 541-549, index].
- Presse, nations et mondialisation au XIX^e siècle*, dir. Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde éditions, coll. « Culture-médias », 2010, 512 p., fig.
- « La presse satirique dans le monde », dir. Jean-Claude Gardes et Angelika Schober *Ridiculosa*, n° hors série, 2013, 600 p., fig.
- PROCHASSON Christophe, *Les Années électriques, 1880-1910*, Paris, La Découverte, 1991.
- , *Les Intellectuels, le socialisme et la guerre, 1900-1938*, préf. Madeleine Rebérioux, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- , *Paris 1900. Essai d'histoire culturelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.

- PYM Anthony, « Cross-Cultural Networking: Translators in the French-German Network of Petites Revues at the End of the Nineteenth Century », *Meta. Journal des traducteurs* (Montréal), vol. LII, n° 4, « La traduction et les études de réseaux », dir. Hélène Buzelin et Deborah Folaron, 2007, p. 744-762.
- RABATÉ Ève, *La Revue « Commerce ». L'esprit classique moderne (1924-1932)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2012, 801 p. [bibliogr. p. 729-767, index].
- RAMSEGGER Georg, *Literarische Zeitschriften um die Jahrhundertwende unter besonderer Berücksichtigung der « Insel »* [Revue littéraires fin-de-siècle, notamment « Die Insel »], Berlin, E. Ebering, coll. « Germanische Studien », 1941, 192 p. [diss., Hamburg].
- RAYNAUD Ernest, « Les petites revues », dans *La Mêlée symboliste*, Paris, La Renaissance du Livre, 1918-1922 ; rééd. Librairie A. G. Nizet, 1971, p. 48-62 [souvenirs littéraires].
- La Recepción de la cultura extranjera en « La Ilustración Española y Americana » (1869-1905)*, dir. Marta Giné, Marta Palenque et José M. Goñi, Bern, Peter Lang, coll. « Relaciones literarias en el ámbito hispánico. Traducción, literatura y cultura », 2013, 604 p. [collectif, bibliogr. p. 583-593].
- La Réception du roman français contemporain dans l'Europe de l'entre-deux-guerres*, dir. Anne-Rachel Hermetet, Villeneuve d'Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille III, coll. « UL3 », 2002, 181 p. [collectif, notes bibliogr.].
- RÉGNIER Philippe, « Littérature nationale et littérature étrangère au XIX^e siècle : la fonction de la *Revue des deux mondes*, 1829-1870 », dans *Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, dir. Michel Espagne et Michael Werner, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Philologiques », 1994, p. 289-314.
- RETTÉ Adolphe, « Les mercredis de *L'Ermitage* », dans *Le Symbolisme. Anecdotes et souvenirs*, Paris, Librairie Léon Vanier, A. Messein Sucr., 1903, p. 112-151 [souvenirs littéraires ; relations entre revues].
- Reviste literare românești din secolul al XIX-lea. Contribuții monografice* [Revue littéraires roumaines du XIX^e siècle. Contributions monographiques], dir. Marin Bucur, Paul Cornea, Rodica Florea et Stancu Ilin, București, Editura Minerva, 1970.
- Les revistes literàries a la Catalunya d'entreguerres. Crítica, recepció, traducció* [Revue littéraires dans la Catalogne de l'entre-deux-guerres. Critique, réception, traduction], dir. Jordi Malé et Joan R. Veny-Mesquida, Lleida, Pagès editors/Aula Màrius Torres, 2008, 190 p.
- La Revue. The Twentieth-Century Periodical in French*, dir. Charles Forsdick et Andy Stafford, Oxford/Bern/Berlin etc., Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2013, VIII-369 p. [en anglais ou en français, entretien avec Michel Deguy, fiches par revue citée, bibliogr. p. 331-352, notes bibliogr., index].
- « *La Revue blanche* ». *Histoire, anthologie, portraits*, dir. Olivier Barrot et Pascal Ory, Paris, Christian Bourgois, 1989 ; nouvelle éd. revue et augmentée, UGE, 1994, 345 p. ; La Table ronde, coll. « La petite vermillon », 2012, 452 p.

- La « Revue des deux mondes » par elle-même*, éd. Thomas Loué, préf. Michel Crépu, Paris, Mercure de France, coll. « Le Temps retrouvé », 2009, 356 p.
- Les Revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, dir. Rossella Froissart Pezzone et Yves Chevretilles Desbiolles, Rennes, PUR, 2011, 342 p., fig. [index].
- Revue du XX^e siècle. Littérature et critique*, actes du colloque du 25 et 26 mars 2010, organisé par le Centre de recherches Hannah Arendt, Institut catholique d'études supérieures, Paris, Éditions Cujas, 2013, [bibliogr. p. 308-309, notes bibliogr.]
- Les Revues littéraires au XX^e siècle*, dir. Bruno Curatolo et Jacques Poirier, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Le Texte et l'édition », 2002, 254 p. [volume collectif réunissant les textes d'un colloque et d'une journée d'études].
- Revue modernistes anglo-américaines. Lieux d'échanges, lieux d'exil*, dir. Benoît Tadié, Paris, Ent'revues, 2006, 319 p. fig. [seize contributions, brève histoire de la critique par C. Mansanti, bibliogr. classée par revue, localisation des revues dans les bibliothèques françaises, résumés des articles].
- Revue modernistes, revue engagée 1900-1939*, dir. Hélène Aji, Céline Mansanti et Benoît Tadié, Rennes, PUR, 2011, 417 p.
- RIBBANS Geoffroy, « Riqueza inagotada de las revistas literarias modernas », *Revista de Literatura*, vol. XIII, n° 25-26, janvier-juin 1958, p. 30-47.
- RIGEADE Marine, « *Passé le détroit* ». *Le périodique « The Studio » et la modernité française (1893-1914)*, thèse de l'École des chartes, 2010.
- Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, dir. Gianni Carlo Sciolla, Milano, Skira, 2003, 367 p., fig. [notes bibliogr.].
- Les Romanciers français lecteurs et spectateurs de l'étranger (1920-1950)*, dir. Anne-Rachel Hermetet, Villeneuve-d'Ascq, Éd. du Conseil scientifique de l'université Charles de Gaulle-Lille III, coll. « Travaux et recherches », 2004, 194 p. [notes bibliogr.].
- RUCHAT Anna, « De l'usage des revues chez Thomas Mann », trad. Gabriel Saad, *La Revue des revues*, n° 7, printemps 1989, p. 14-21 [sur *Frühlingsturm*, *Simplicissimus*, *Die Zukunft*, *Die Woche* etc., brève présentation, notes bibliogr.].
- SACHPAZI Antonia, *La Prose romaneque dans la revue « Pandore » (1850-1872). Les sources étrangères*, thèse de doctorat en études néo-helléniques, dir. Marie-Paule Masson-Vincourt, université Montpellier III, 2011.
- SAMINADAYAR-PERRIN Corinne, *Les Discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836-1885)*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2007.
- SAMOYAUULT Tiphaine, « La revue *L'Ermitage*. Recherche d'une ligne entre esthétisme et avant-gardes », dans *Entre esthétisme et avant-gardes*, dir. Judit Karafiáth et György Tverdota, Budapest, Universitas, 2000, p. 109-122 ; repris dans *La Revue des revues*, n° 31, septembre 2002, p. 54-69 [étude, en coupe, des notions *esthétisme*, *décadence*, *symbolisme*, *art jeune*, *classicisme moderne*, à la recherche d'une ligne éditoriale dans les années 1904-1906].
- SÁNCHEZ VIGIL Juan Miguel, *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*, Gijón, Trea, 2008, 317 p., fig. [bibliogr. p. 275-286].

- SANDQVIST Tom, *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*, Cambridge (Mass.)/ London, MIT Press, 2006.
- SATGÉ Alain, *La Diffusion de l'esthétique wagnérienne dans les revues françaises (1850-1914)*, thèse de troisième cycle en littérature française, dir. Jean-Marc Bailbé, université de Rennes, 1982.
- SCARANO Emanuella, *Dalla « Cronaca bizantina » al « Convito »*, Firenze, Vallecchi, coll. « La cultura e il tempo », 1971, 175 p.
- SCHRAM-PIGHI Laura, « Présence culturelle française dans *Leonardo, rivista d'idea* (1903-1907) », dans *Actes du VIII^e congrès de l'Association internationale de littérature comparée / Proceedings of the 8th Congress of the International Comparative Literature Association*, dir. Béla Köpeczi et György M. Vajda, Stuttgart, Kunst und Wissen/Erich Bieber, 1980, t. I, p. 607-614.
- , *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini. Il « Leonardo », 1903-1907*, Bologna, A. Forni, 1982, 199 p. [bibliogr. p. 181-193, index].
- « South-North-South », *Artl@S Bulletin*, vol. V, n° 1, dir. Béatrice Joyeux-Prunel et Catherine Dossin, 2016, <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol5/iss1>.
- STEAD Évanghélia, *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2012, 566 p., fig. [plus particulièrement « Les revues, espace inventif », p. 89-110].
- , « Aubrey Beardsley dans *Emporium* (1895-1904) et l'Europe des revues », dans « *Emporium* » II. *Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, dir. Giorgio Bacci et Miriam Filetti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, coll. « Seminari e Convegni », 2014, p. 323-346.
- TAGLIENTI Maria, « Giovanni Papini attraverso le riviste letterarie del primo Novecento », *Riscontri*, vol. XXVI, n° 2-3, 2004, p. 9-26.
- TEGA Walter, *Una filosofia per la Repubblica. Pierre Leroux dalla « Revue encyclopédique » all'« Encyclopédie nouvelle », 1832-1835*, Bologna, Pendragon, 2013 [extrait de la revue *Philosophia* (Bologna), vol. VIII, n° 1, 2013, p. 9-48].
- THAMER Jutta, *Zwischen Historismus und Jugendstil. Zur Ausstattung der Zeitschrift « Pan » (1895-1900)* [Entre historicisme et Jugendstil. La décoration de la revue « Pan » (1895-1900)], Frankfurt am Main, Peter Lang, coll. « Publications universitaires européennes », 1980, 260 p., fig. [bibliogr. p. 215-235].
- THÉRENTY Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, 400 p. [bibliogr. p. 371-389, notes bibliogr., index].
- THÉRENTY Marie-Ève et VAILLANT Alain, *1836 : l'an 1 de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal « La Presse » d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001, 388 p. [bibliogr. p. 381-386, notes bibliogr.].
- THIESSE Anne-Marie, « Revues et maisons d'édition provinciales à la Belle Époque », dans *Mesure(s) du livre*, dir. Alain Vaillant, Paris, BnF, 1992, p. 217-222.

- TOMEK Václav, *O českém anarchismu, česká anarchistická periodika, 1880-1925* [Sur l'anarchisme tchèque, périodiques anarchistes tchèques, 1880-1925], Praha, Manibus Propriis, 2003.
- Transatlantic Print Culture, 1880-1940. Emerging Media, Emerging Modernisms*, dir. Ann Ardis et Patrick Collier, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2008, xi-259 p. [notes bibliogr., index].
- Les Transferts culturels. L'exemple de la presse en France et au Brésil*, dir. Valéria Guimarães, préf. Jean-Yves Mollier, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Trieste semiseria. Parodia, umorismo, satira nella cultura figurativa triestina tra Otto e primo Novecento*, cat. expo., Museo Revoltella, Trieste, dir. Vanja Strukelj, [Mantova], Corraini Edizioni, 2015, 124 p., ill.
- Typologie de la presse hispanique*, dir. Danièle Bussy Genevois, [Rennes], PUR, coll. « Étude sur les mondes hispanophones », 1986, 209 p., fig. [sections sur « Formes de la revue culturelle », « Le journal et la nation », « Presse féminine, presse politique? », « L'écriture combattante », « Variantes de la presse en marge »].
- VALA Madeleine A., « The Economy of the Short Story in British Periodicals of the 1890s », *Victorian Studies*, vol. LII, n° 1, 2009, p. 166-168.
- VANDEBUSSCHE Liselotte, *Het veld der verbeelding. Vrijzinnige vrouwen in Vlaamse literaire en algemeen-culturele tijdschriften (1870-1914)* [Le Champ de l'imagination. Les femmes libérales dans les revues littéraires et de culture générale flamandes (1870-1914)], Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2008, x-514 p., ill. [bibliogr. p. 465-492, index].
- VANWELKENHUYZEN Gustave, *De l'« Uylenspiegel » à « La Jeune Belgique »*, lecture faite à la séance du 12 janvier 1952, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, Bruxelles/Gembloux, Palais des Académies/J. Duculot, imprimeur de l'Académie, 1952, 43 p. [sur la décennie qui précède *La Jeune Belgique* (1881)].
- VÉDRINE Hélène, « Face-à-face et réseaux de revues : L'Épreuve album d'art, *Le Livre d'art*, *Pan* et *La Revue rouge* », dans *Les Périodiques illustrés (1890-1940). Écrivains, artistes et photographes*, dir. Philippe Kaenel, Gollion, Infolio éditions, coll. « Archigraphy Poche », 2011, p. 119-155, fig.
- VERDINO Stefano, *Storia delle riviste genovesi, da Morasso a Pound (1892-1945)*, Genova, La Quercia, 1993, 212 p. [index].
- VÉRILHAC Yoan, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Presses de l'université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2010, 332 p.
- The Victorian Periodical Press. Samplings and Soundings*, dir. Joanne Shattock et Michael Wolff, Leicester/Toronto, Leicester University Press/University of Toronto Press, 1982, XIX-400 p., fig. [notes bibliogr.].
- VILLA Angela Ida, *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento. La cerchia di Sergio Corazzini. Poeti dimenticati e riviste del crepuscolarismo romano (1903-1907)*, Milano, Edizioni universitarie di Lettere Economia e Diritto, coll. « Studi e ricerche », 1999, 852 p.

—, « Il Neoromanticismo nell'età della nuova rinascenza (1895-1914). Il caso delle riviste milanesi nella Belle Époque », *Otto/Novecento*, n° 2, 2004, p. 23-38 [sur le néo-romantisme dans des revues milanaises négligées, 1890-1914, *Vita intima, Il Romanziero illustrato, Il Trionfo d'Amore, L'Italia femminile, Il Bacio*; éclosion d'une sensibilité].

Visages de la presse britannique, dir. Jean-Claude Sergeant, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1987, 144 p. [actes de colloque, Chantilly, 1982].

« *La Voce* » e l'Europa. *Il movimento fiorentino de « La Voce », dall'identità culturale italiana all'identità culturale europea*, dir. Diana Rüesch et Bruno Somalvico, [Roma], Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, [1989], 783 p., fig.

WHITE ERIC B., *Transatlantic Avant-Gardes. Little Magazines and Localist Modernism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013, xvi-270 p., ill.

WILFERT-PORTAL Blaise, « Cosmopolis et l'homme invisible : les importateurs de littérature étrangère en France », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002, p. 33-46.

882

—, *Paris, la France et le reste... Importations littéraires et nationalisme culturel en France, 1885-1930*, thèse d'histoire, dir. Christophe Charle, Université Paris-I Panthéon Sorbonne, 2003.

—, « La place de la littérature étrangère dans le champ littéraire français autour de 1900 », *Histoire & mesure*, vol. XXIII, n° 2, 2008, p. 69-101.

WITTEMORE Read, *Little Magazines*, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Pamphlets on American Writers », 1963.

WOLTERS Friedrich, *Stefan George und die « Blätter für die Kunst »*, *deutsche Geistesgeschichte seit 1890* [Stefan George et les « Blätter für die Kunst », *l'histoire intellectuelle allemande depuis 1890*], Berlin, G. Bondi, coll. « Werke aus dem Kreis der Blätter für die Kunst », 1930, 589 p., pl.

WROBLEWSKI Michael James, *Four Symbolist Periodicals. Towards the Definition of an Aesthetic*, thèse, Indiana University, 1977, 298 p., bibliogr. [voir *Dissertation Abstracts International*, I, vol. XXXVIII, février 1978, p. 4874-A; sur la *Revue wagnérienne, La Revue indépendante, La Vogue, Le Symboliste*; création du symbolisme et contacts entre revues].

WYZEWSKA (dite de WYZEWA) Isabelle, « *La Revue wagnérienne* », *essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*, Paris, Perrin, 1934, 220 p.

Die Zeitschrift. Medium der Moderne. Deutschland und Frankreich im Vergleich / La Presse magazine. Un média de l'époque moderne. Étude comparative France-Allemagne, dir. Clemens Zimmermann et Manfred Schmeling, Bielefeld, Transcript, coll. « Jahrbuch des Frankreichzentrums der Universität des Saarlandes », 2006 [bibliogr. sélective, p. 185-192].

MÉTHODES ET POINTS DE VUE

- L'Art et la mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives*, dir. Béatrice Joyeux-Prunel, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2010, 602 p. [restituée aux revues un rôle fondamental dans l'étude des réseaux ; voir l'article de Gisèle Sapiro, « Mesures du littéraire : approches sociologiques et historiques », p. 59-94].
- Art Periodicals. Papers of the 2nd European Conference of the Art Libraries of IFLA [held in] Amsterdam, 13-17 October 1986 / Périodiques d'art. Actes du 2^e colloque européen des bibliothèques d'art de l'IFLA / Kunstzeitschriften. Akten des 2. Europäischen IFLA Kolloquiums der Kunstbibliotheken*, dir. Koos Wynia et al., Amsterdam, Bibliotheek Vrije Universiteit, 1988, 302 p. [méthodologie].
- BACHMANN-MEDICK Doris, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2006 ; *Cultural Turns. New Directions in the Study of Culture*, trad. Adam Blauhut, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, coll. « de Gruyter Textbook », 2016.
- BEETHAM Margaret, « Towards a Theory of the Periodical as a Publishing Genre », dans *Investigating Victorian Journalism*, dir. Laurel Brake, Aled Jones et Lionel Madden, Houndmills, Palgrave Macmillan, 1990, p. 19-32.
- BOSCHETTI Anna, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », dans *Histoire de l'édition française. IV. Le livre concurrent, 1900-1950*, dir. Henri-Jean Martin, Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet, Paris, Promodis, 1986, p. 481-495, p. 499-513 et p. 520-527.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 ; nouv. éd. revue et corrigée, coll. « Points essais », 1998.
- CHARLE Christophe, *Naissance des « intellectuels », 1880-1900*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1990, 271 p., ill. [thèse d'État en sciences sociales, remaniée, Paris I, 1986].
- , *Les Intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée*, édition augmentée d'une postface inédite de l'auteur, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points histoire », 2001, 452 p.
- CORPET Olivier, « La redécouverte des revues d'avant-garde. Entretien avec Jean-Michel Place », *La Revue des revues*, n° 7, printemps 1989, p. 28-35 [principes des reprints JMP].
- , « Avant-propos », dans *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, dir. Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier, Paris, Éditions de l'IMEC, coll. « In octavo », 2002, p. 7-8.
- DATTA Venita, *Birth of a National Icon. The Literary Avant-Garde and the Origins of the Intellectual in France*, Albany (NY), SUNY Press, 1999, 327 p. [CR de Christophe Prochasson, *Vingtième Siècle*, vol. LXVII, n° 1, juillet-septembre 2000, p. 181-182].
- DÉCAUDIN Michel, « Formes et fonctions de la revue littéraire au XX^e siècle », dans *Situation et avenir des revues littéraires*, Nice, Centre du XX^e siècle, 1976, p. 15-22.

- DOMENACH Jean-Marie, « La revue et son public », dans *Situation et avenir des revues littéraires*, Nice, Centre du xx^e siècle, 1976, p. 45-55.
- DROUIN Jeffrey, « Close- And Distant-Reading Modernism: Network Analysis, Text Mining, and Teaching *The Little Review* », *The Journal of Modern Periodical Studies*, vol. V, n° 1, « Visualizing Periodical Networks », dir. Stephen J. Murphy, 2014, p. 110-135.
- DURAND Pascal, « La “culture médiatique” au XIX^e siècle. Essai de définition-périodisation », *Quaderni*, n° 39, 1999, p. 29-40.
- EHRLICHER Hanno et HERZGSELL Teresa, « Zeitschriften als Netzwerke und ihre digitale Visualisierung. Grundlegende methodologische Überlegungen und erste Anwendungsbeispiele » [« Les périodiques comme réseaux et leur visualisation numérique. Réflexions méthodologiques de base et premiers exemples d'application »], <https://www.revistas-culturales.de/de/buchseite/hanno-ehrlischer-teresa-herzgsell-zeitschriften-als-netzwerke-und-ihre-digitale>.
- « L'étude des revues littéraires en Belgique », dir. Francis Mus, Karen Vandemeulebroucke, Ben Van Humbeeck et Laurence Van Nuijs, *CONTEXTES*, n° 4, 2008. <https://contextes.revues.org/2983> [n° spécial ; réflexion méthodologique d'envergure à partir de l'étude des revues en Belgique].
- FLEYEL Gilles, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », *Réseaux*, n° 105, 2001, p. 19-51, <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2001-1-page-19.htm>.
- GRANOVETTER Mark, « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology*, vol. LXXVIII, n° 6, mai 1973, p. 1360-1380.
- GROTH Otto, *Die unerkannte Kulturmacht. Grundlegung der Zeitungswissenschaft (Periodik)* [*La Puissance culturelle non reconnue. Fonder les études de presse (périodiques)*], Berlin, Walter de Gruyter, 1960-1963, 7 vol.
- INVITTO Giovanni, « La filosofia e la mediazione nelle riviste », dans *La Mediazione culturale. Riviste italiane del Novecento*, dir. G. Invitto, Lecce, Milella, coll. « Contemporanea », 1980, p. 9-44.
- JEANPIERRE Laurent, « Revues modernistes et champs littéraires : problèmes de frontières », dans *Revue modernistes anglo-américaines. Lieux d'échanges, lieux d'exil*, dir. Benoît Tadié, Paris, Ent'revues, 2006, p. 157-175.
- LATHAM Sean et SHOLES Robert, « The Rise of Periodical Studies », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. CXXI, n° 2, « The Changing Profession », mars 2006, p. 517-531.
- LATOUR Bruno, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Clarendon Lectures in Management Studies », 2005. Trad. fr. : *Changer de société. Refaire de la sociologie*, trad. Nicolas Guilhot, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2006.
- LEROY Géraldi et BERTRAND-SABIANI Julie, « Les revues : tradition et innovation », dans *La Vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1998, p. 117-156.

- LESAGE Claire, « Des avant-gardes en travail », *RSH*, vol. LXXXV, n° 219, « L'écrivain chez son éditeur », juillet-septembre 1990, p. 85-105.
- LEU Philipp, *Les Revues littéraires et artistiques (1880-1900). Questions de numérisation et de patrimonialisation*, thèse de doctorat en littérature comparée et humanités numériques, dir. Évanghélia Stead, université de Versailles Saint-Quentin, 2016 [thèse de la Fondation des sciences du patrimoine en partenariat avec la BnF].
- « Le littéraire en régime journalistique », dir. Paul Aron et Vanessa Gemis, *CONTEXTES*, n° 11, 2012, <https://contextes.revues.org/5296> [n° spécial sur des questions méthodologiques; bibliographies en fin de numéro par M.-È. Thérenty et Ph. Baudorre].
- LOUÉ Thomas, « Un modèle matriciel : les revues de culture générale », dans *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, dir. Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier, Paris, Éditions de l'IMEC, coll. « In octavo », 2002, p. 57-68.
- LUCET Sophie et PIANA Romain, « Vers une revue de théâtre d'art : modèles possibles au tournant du XIX^e et du XX^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 259, « Pour une préhistoire des revues de théâtre », dir. Sophie Lucet, juillet-septembre 2013, p. 249-275.
- MCGANN Jerome, *The Textual Condition*, Princeton, Princeton University Press, 1991, XIV-208 p. [bibliogr. p. 187-201, index].
- MARCHE Stephen, « Literature Is not Data: Against Digital Humanities », *Los Angeles Review of Books*, 28 octobre 2012, <https://lareviewofbooks.org/article/literature-is-not-data-against-digital-humanities>.
- MARNEFFE Daphné de, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation », *CONTEXTES*, n° 4, « L'étude des revues littéraires en Belgique », dir. Francis Mus, Karen Vandemeulebroucke, Ben Van Humbeeck et Laurence Van Nuijs, 2008, <http://contextes.revues.org/3493>.
- Les Périodiques d'architecture, XVIII^e-XIX^e siècles. Recherche d'une méthode critique d'analyse*, dir. Jean-Michel Leniaud et Béatrice Bouvier, Paris, École des chartes, coll. « Études et Rencontres de l'École des chartes », n° 8, 2001, 326 p., fig.
- PLUET-DESPATIN Jacqueline, « Une contribution à l'histoire des intellectuels : les revues », dans *Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux*, dir. Nicole Racine et Michel Trebitsch, Paris, CNRS éditions, coll. « Les cahiers de l'IHTP », 1992, p. 125-136.
- « Postures journalistiques et littéraires », dir. Laurence Van Nuijs, *Interférences littéraires*, n° 6, mai 2011.
- « Reconsidering "Little" vs "Big" Periodicals », dir. Évanghélia Stead, *Journal of European Periodical Studies*, vol. I, n° 2, 2016, <http://ojs.ugent.be/jeps> [n° spécial, en anglais].
- Les Réseaux littéraires*, dir. Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles, Le Cri, coll. « Ciel-ULB-ULg », 2006, 298 p.

- Revue et Recherche*, dir. Béatrice Didier et Marie-Claire Ropars, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Les Cahiers de Paris VIII », 1994 [surtout sur les revues en sciences humaines et sociales].
- RITZER Ivo, « Mapping Global Forms, Local Materials and Digital Culture: Towards a Theory for Comparative Media Studies », *Critical Arts. A South-North Journal of Cultural & Media Studies*, vol. XXIX, n° 4, 2015, p. 446-459.
- SCHEICHL Sigurd Paul, « La place des revues et journaux dans la vie littéraire à Vienne autour de 1900 », dans *Vienne au tournant du siècle*, dir. François Latraverse et Walter Moser, Paris/Montréal, Albin Michel/Hurtubise HMH, 1968, p. 333-357 [problèmes de méthode posés par l'étude des revues ; leurs fonctions dans la société viennoise du tournant du XIX^e siècle à travers l'exemple de *Das Andere, Moderne Dichtung, Die Fackel, Ver Sacrum*, etc.].
- SCHEUFELE Dietram A., « Framing as a Theory of Media Effects », *Journal of Communication*, vol. XLIX, n° 1, 1999, p. 103-122.
- SCHUH Julien, « Des éphémères en devenir : les petites revues fin-de-siècle », *Fabula / Les colloques. Les éphémères, un patrimoine à construire*, dir. Olivier Belin et Florence Ferran, actes des journées d'étude des 17 et 18 janvier 2014 à l'université de Cergy-Pontoise et à la Bibliothèque nationale de France, <https://www.fabula.org/colloques/document2929.php>, et *La Revue des revues*, n° 56, 2016, p. 34-35.
- SCHULMANN Didier, « De l'utilité des revues en histoire de l'art », *Perspective*, n° 3, 2008, p. 373-375.
- Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux*, dir. Nicole Racine et Michel Trebitsch, Paris, CNRS Éditions, coll. « Les cahiers de l'IHTP », 1992.
- STEAD Évanghélia, « De la revue au livre : notes sur un paysage éditorial diversifié à la fin du XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4, « Éditeurs et écrivains aux XIX^e et XX^e siècles », 2007, p. 803-823.
- , « TIGRE et travaux : le TIGRE, séminaire interuniversitaire de recherche », *La Revue des revues*, n° 42, 2009, p. 88-90.
- , « Les revues avant la *NRf* : les raisons d'une science difficile », dans « *La Nouvelle Revue française* ». *Les colloques du centenaire : Paris, Bourges, Caen*, dir. Alban Cerisier, Marie-Odile Germain, William Marx *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la *NRf* », 2013, p. 105-117.
- , « Interview on Periodical Research, with Gábor Dobó », *OAD (Online Avant-garde Database)*, décembre 2014, http://avantgardedb.org/2_evangelhia_stead.
- STEAD Évanghélia et VÉDRINE Hélène, « L'image comme instrument critique dans les revues fin-de-siècle », *Poétique*, vol. XLII, n° 168, novembre 2011, p. 467-492, fig.
- TRILLING Lionel, « The Function of the Little Magazine », *The Liberal Imagination. Essays on Literature and Society*, London, Secker and Warburg, 1951, p. 93-103 ; rééd. Harmondsworth, Penguin, 1970.

- VAILLANT Alain, « Invention littéraire et culture médiatique au XIX^e siècle », dans *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, dir. Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et François Valloton, Paris, PUF, 2006, p. 11-22.
- VÉRILHAC Yoan, « Participer directement aux joies de la vie littéraire : Remy de Gourmont et les petites revues », dans *Remy de Gourmont*, dir. Thierry Gillyboëuf et Bernard Bois, Paris, Éditions de L'Herne, 2003, p. 261-273.
- « Visualizing Periodical Networks », dir. Stephen J. Murphy, *The Journal of Modern Periodical Studies*, vol. V, n° 1, 2014 [n° spécial].
- WAGNEUR Jean-Didier, « Le journalisme au microscope. Digressions bibliographiques », *Études françaises*, vol. XLIV, n° 3, « Microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal entre médiations et fiction », dir. Marie-Ève Thérienty et Guillaume Pinson, 2008, p. 23-44.
- ZAMBON Patrizia, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1993, 192 p. [notes bibliogr., index].

PRÉSENTATION DES AUTEURS

Ada ACKERMAN est chargée de recherches au CNRS (laboratoire THALIM). Historienne de l'art, elle s'intéresse aux transferts culturels entre la Russie, l'Europe et les États-Unis ainsi qu'aux relations entre le cinéma et les arts plastiques. Spécialiste d'Eisenstein, elle a consacré à ce dernier un ouvrage tiré de sa thèse, *Eisenstein et Daumier. Des affinités électives* (2013). Elle coordonne actuellement avec Luka Arsenjuk un volume collectif sur la bibliothèque et les lectures d'Eisenstein, à paraître aux éditions Caboose Books en 2018. Elle a également été commissaire d'une exposition autour de la figure du Golem au Musée d'art et d'histoire du judaïsme à Paris au printemps 2017.

Sarah AL-MATARY, ancienne élève de l'École normale supérieure Lettres et Sciences humaines, est maître de conférences en littérature française du XX^e siècle à l'université Lyon 2 (UMR 5317 IHRIM). Elle s'intéresse aux relations qu'entretiennent la littérature et les idéologies, notamment aux définitions stratégiques de la communauté politique. Ses recherches sur les discours polémiques l'ont amenée à travailler sur l'idée de « race » et, plus récemment, sur l'anti-intellectualisme en France (XIX^e-XXI^e siècles). Une part de ses travaux porte sur les périodiques – grande presse, revues intellectuelles, feuilles militantes (notamment *Le Figaro*, *L'Anarchie*, *El Abolicionista*, *La España Moderna*, *La Lectura*, *La Ilustración Española y Americana*).

Giorgio BACCI, chercheur en histoire de l'art contemporain à la Scuola Normale Superiore de Pise, a dirigé le projet national FIRB *Spreading Visual Culture. Contemporary Art through Periodicals, Archives and Illustrations* (www.capti.it), financé par le ministère italien des Universités et de la Recherche. Il a organisé l'exposition et édité le catalogue *From Pinocchio to Harry Potter. 150 Years of Italian Illustrations from the Salani Archive, 1862-2012* (2012), et le projet *Illustrations et illustrateurs de l'éditeur Salani* (http://www.artivisive.sns.it/archivio_salani.html). Auteur de nombreux essais et articles, co-éditeur de deux volumes collectifs sur la revue *Emporium* (2009, 2014), il a publié *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive* (2009) ; *La parola disegnata. Il percorso di Mimmo Paladino tra arte e letteratura* (2015) ; *Roberto Innocenti. L'arte di inventare i libri* (2016). Intéressé

par les arts visuels, les études culturelles et la littérature, il étudie à présent l'œuvre de Mimmo Paladino et de Roberto Innocenti.

Jean-Pierre BACOT, docteur HDR, chercheur associé au LABSIX (Paris 13), est l'auteur de *La Presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée* (2005). Sur ce sujet, il a également publié « La presse illustrée », dans *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle (1800-1914)* (2011) ; « Les numéros spéciaux de *L'Illustration* (1880-1930), objets hybrides, célèbres et méconnus », dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations* (2008) ; « La presse illustrée au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, vecteur et objet de patrimoine », dans *Sur les voies du patrimoine* (2007) ; « Le moment 1864 : la naissance du *Journal illustré* ou la rencontre tardive de l'actualité, de la gravure et du peuple », dans *Production(s) du populaire* (2004).

890

Historien de la presse et de la caricature, Laurent BIHL travaille depuis plusieurs années à réhabiliter toutes les formes d'humour graphique, cinématographique et télévisuel. Il a été co-commissaire en 2014 de l'exposition consacrée au dessinateur Adolphe Willette (Musée de L'Isle-Adam) et a produit récemment de nombreuses contributions pour le portail de la Mission du Centenaire 14-18 et l'ouvrage collectif *La Caricature. Et si c'était sérieux?* (2015). Sa thèse de doctorat, *La Grande Mascarade parisienne. Production, diffusion et réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914*, est à paraître. Laurent Bihl est maître de conférences en histoire à l'université Panthéon-Sorbonne.

Mateusz CHMURSKI est l'auteur d'une thèse en cotutelle entre les universités de Varsovie et Paris-Sorbonne, intitulée *Figures de la modernité. Théorie et pratique du texte dans les littératures d'Europe centrale (1900-1914) à travers les œuvres de Karol Irzykowski, Ladislav Klíma et Géza Csáth* (2012). Chercheur post-doctorant à la Humboldt Universität zu Berlin, il est membre de l'EUR'ORBEM (UMR 8224) et coordinateur en Pologne du projet de recherche NPRH, *Enjeux de la littérature et de la culture moderne en Europe centrale et orientale 1867-1918*. Il a publié *Traces du vécu, lignes de l'œuvre. Géza Csáth, Karol Irzykowski, Ladislav Klíma et l'autre modernité dans les littératures d'Europe centrale (1890-1920)* (2016) ; il est aussi co-auteur de l'édition bilingue de *La Chabraque* de Karol Irzykowski (2013) et du volume *Modernizm[y] Europy Środkowo-Wschodniej [Modernité(s) en Europe centrale et orientale]* (2013). Il prépare actuellement le volume *La Voïvodine littéraire*, ainsi que les actes du colloque *Karol Irzykowski. Homme de débats, personnalité controversée*.

Marco CONSOLINI, professeur à l'université Sorbonne Nouvelle, dirige, avec Sophie Lucet et Romain Piana, le Groupe de recherche interuniversitaire sur les revues de théâtre (GRIRT). Il a publié « *Théâtre populaire* » (1953-1964). *Histoire d'une revue engagée* (1998), dirigé le recueil italien de Roland Barthes, *Sul teatro* (2002), et le volume *Avènement de la mise en scène moderne / Crise du drame. Continuités-discontinuités* (2010) avec Jean-Pierre Sarrazac. Il a établi, avec Maria Ines Aliverti, l'édition du 7^e volume des *Registres du Vieux Colombier* de Jacques Copeau, pour Gallimard (2017). Outre un article sur la revue *Choses de théâtre*, il a publié « La production d'une pensée théâtrale à travers les revues dans la première moitié du xx^e siècle », dans *Scènes de la critique. Mutations de la critique dans les arts de la scène* (2015).

Diana COOPER-RICHET est chercheur au CHCSC de l'université de Versailles Saint-Quentin. Ses domaines de recherche portent notamment sur la « librairie étrangère » en France au xix^e siècle (particulièrement en anglais, espagnol et portugais). Elle est à l'origine de la constitution, avec Michel Rapoport, du réseau Transfopress pour l'étude de la presse allophone dans le monde (<http://transfopresschsc.wix.com/transfopress>). Elle s'intéresse également à l'histoire des revues, à leur circulation internationale, à leur fonction en tant que passeurs culturels, à la naissance de modèles matriciels – tels *The Edinburgh Review* et *The Quarterly Review* – dès les premières décennies du xix^e siècle, et à leur rôle dans la formation des élites d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique.

Laurence DANGUY, docteur de l'EHESS et de l'université de Constance, chargée de conférences à l'EHESS, est chercheuse associée au Centre d'histoire du xix^e de Panthéon Sorbonne-Sorbonne Université. Elle a également enseigné à l'université de Constance et à l'université de Lausanne, où elle a participé à plusieurs projets. Ses recherches actuelles portent sur la convergence entre l'image populaire fin-de-siècle et les esthétiques postromantiques, les revues illustrées européennes, et l'art religieux et sacré. Sa thèse de doctorat a paru sous le titre *L'Ange de la jeunesse. La revue « Jugend » et le Jugendstil munichoïse* (2009). Auteure de nombreux articles et contributions sur les revues illustrées, de portée générale ou spécifique (*Der Nebelspalter, Jugend* et *Cocorico*), elle a co-dirigé le n^o « Caricature et photographie » (*Ridiculus*, n^o 17) avec Jean-Claude Gardes et Peter Ronge. Sa monographie sur la revue suisse alémanique *Der Nebelspalter* (projet FNS avec Philippe Kaenel) est à paraître chez Droz courant 2018.

Paul EDWARDS est maître de conférences HDR à l'université Paris Diderot et chercheur CNRS à la Maison Française d'Oxford (2017-2018). Auteur de *Perle noire. Le photobook littéraire* (2016), de *Soleil noir. Photographie et littérature des*

origines au surréalisme (2008), d'une anthologie critique, *Je hais les photographes! Textes clés d'une polémique de l'image (1850-1916)* (2006), spécialiste de la traduction et de l'histoire de la photographie, il traduit Marcel Duchamp (pour le Philadelphia Museum of Art), Alfred Jarry (*Collected Works*), et écrit depuis vingt ans sur la photo-littérature. Site web : <http://phlit.org>.

892

Fabienne FRAVALO a soutenu sa thèse en histoire de l'art sur *La Revue « Art et Décoration » (1897-1914). De l'Art Nouveau à un art décoratif moderne* (université de Neuchâtel). Ancienne chargée d'études et de recherches à l'INHA, elle a collaboré à la réalisation du *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et de critique d'art dans la première moitié du XX^e siècle* (agorha.inha.fr). Parmi ses articles sur les revues d'art décoratif et la critique de l'Art Nouveau, « Histoire de l'art et critique. L'exemple des revues d'art décoratif à la Belle Époque », dans *L'Historiographie française de l'art, 1890-1950* (à paraître), et « De l'objet à l'ensemble. Usages critiques de la photographie dans les revues d'Art Nouveau », dans *L'Image reproduite. Techniques et valeurs (1870-1930). Essais et anthologie* (2015).

Xavier GALMICHE dirige le centre Cultures et sociétés d'Europe orientale, balkanique et médiane (UMR EUR'ORBEM) et la section d'Études centre-européennes à la faculté des Lettres de Sorbonne Université. Il a initié avec Clara Royer le programme « Les cultures du divertissement, circulation des modèles et des pratiques. Une autre histoire européenne, d'Ouest en Est, des Lumières aux Guerres mondiales » et publié : « Populaires. Populistes? Les revues humoristiques et satiriques en Pays tchèques », dans *La Presse satirique dans le monde*, numéro hors série de *Ridiculosa*, 2013, p. 265-293 ; « Une Europe pleine de ploucs. Les Nouvelles-Abdères en Europe centrale ou la concession à la trivialité », *Revue des études slaves*, vol. LXXXII, n° 2, 2011.

Jean-Claude GARDES, professeur d'études germaniques à l'université de Bretagne occidentale, est directeur de l'EIRIS (Équipe interdisciplinaire de recherche sur l'image satirique) et responsable éditorial de son site www.eiris.eu. Ses nombreuses publications concernent la caricature allemande (et française), notamment l'organe satirique socialiste *Der Wahre Jacob*. Il dirige aussi la revue annuelle *Ridiculosa*.

Christophe GAUTHIER est professeur d'histoire du livre et des médias (XIX^e-XXI^e siècles) à l'École nationale des chartes, membre du Centre Jean-Mabillon (EA 3624) et chercheur associé à l'Institut d'histoire du temps présent (CNRS). Ancien conservateur de la Cinémathèque de Toulouse, il a également été

directeur du département de l'audiovisuel de la BnF. Ses principaux champs de recherche sont l'histoire du cinéma, de sa patrimonialisation et de la critique cinématographique, ainsi que l'histoire des industries culturelles. Il a codirigé avec Dimitri Vezyroglou, *L'Auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie* (2013), et avec Anne Kerlan et Dimitri Vezyroglou, *Loin d'Hollywood? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien* (2013).

Vincent GOGIBU prépare une thèse intitulée *Entre réseaux et revues. Remy de Gourmont & André Gide ou l'histoire d'une mésentente* sous la direction d'Évanghélia Stead à l'université de Versailles Saint-Quentin. Il a codirigé le volume *Actualité de Remy de Gourmont* (2008), il a publié la correspondance entre Jean Royère et André Gide (*Lettres 1907-1934. « Votre affectueuse insistance »*, 2008), et les trois tomes de la correspondance de Remy de Gourmont (2010 et 2015). Il a coorganisé le colloque « Présences de Remy de Gourmont » au Centre culturel international de Cerisy en 2015. Il est membre du projet PRELIA (Petites REVues de Littérature et d'Art) dont le but est la création d'une base de données en ligne de plus de 300 revues afin de présenter un tableau aussi complet que possible des périodiques de cette période (http://prelia.fr/base/opac_css/).

Elisa GRILLI, professeure agrégée de lettres modernes, prépare une thèse sous la direction d'Évanghélia Stead (université de Versailles Saint-Quentin) et de Jean-Louis Haquette (université de Reims Champagne-Ardenne). L'analyse porte sur les transferts culturels, les réseaux en jeu dans les revues et les transmissions de modèles littéraires, artistiques et matériels en France, en Italie, en Espagne et au Royaume-Uni. Ces orientations informent des publications telles que E. Grilli et É. Stead, « Between Symbolism and Avant-Garde Poetics », dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. III. Europe 1880-1940* (2013, t. I, p. 76-101), et E. Grilli, « Revues et anthologies : stratégies éditoriales dans *Anthologie-Revue de France et d'Italie* (1897-1900), *Poesia* (1905-1909) et *Renacimiento* (1907) », dans *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle* (2014).

Sarah JAMMES, agrégée et docteure en espagnol, a soutenu en 2014 à l'université Toulouse 2-Jean Jaurès une thèse intitulée *Miquel Utrillo et « Pèl & Ploma »*. *Ou comment participer à la renaissance des arts catalans et internationaux* (1899-1903), qui porte sur la revue artistique illustrée catalane *Pèl & Ploma* (1899-1903) dont elle définit, notamment, les modèles issus de la presse européenne et la circulation au cœur de l'Europe du tournant des XIX^e et XX^e siècles.

Docteur en littérature française et comparée, Alexia KALANTZIS travaille sur les périodiques artistiques et littéraires de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle en France, en Italie et en Allemagne. Elle est l'auteur de plusieurs articles sur la question : « Remy de Gourmont et *L'Ymagier* (1894-1896) : une utilisation symboliste du rapport texte-image », dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations* (2008) ; « The "Little Magazine" as Publishing Success », dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. III. Europe 1880-1940* (2013) ; « À la recherche d'un modèle éditorial : les revues de Giovanni Papini et les revues françaises à l'aube du XX^e siècle », *RLC*, n° 3, 2014, etc.

894

Ursula E. KOCH, professeure émérite de l'université Ludwig-Maximilian de Munich en sciences de la communication, co-fondatrice de l'Équipe interdisciplinaire de recherche sur l'image satirique (<http://eiris.ridiculosa.fr>), est membre, entre autres, de la Commission historique de Berlin et du Comité franco-allemand des historiens. Parmi ses travaux : *Der Teufel in Berlin. Von der Märzrevolution bis zu Bismarcks Entlassung. Illustrierte politische Witzblätter einer Metropole, 1848-1890* (1991) ; *Grobe Wahrheiten – Wahre Grobheiten. Feine Striche – Scharfe Stiche. « Jugend », « Simplicissimus » und andere Karikaturen-Journale der Münchner « Belle Époque » als Spiegel und Zerrspiegel der kleinen wie der großen Welt*, co-dirigé avec Markus Behmer (1996) ; « Caricatures politiques et journalistes du crayon d'Europe. Un aperçu historique », dans *Les Journalistes et l'Europe* (2009) ; et (avec Martin Loiperdinger), « Political Images and Censorship in Germany before 1914 », dans *Political Censorship of the Visual Arts in Nineteenth-Century Europe* (2015). Auteure de l'exposition itinérante *Marianne und Germania in der Karikatur, 1550-1999* et de son catalogue (2^e éd., 2011), elle a déjà participé au premier volume de *L'Europe des revues*.

Lorraine Janzen KOOISTRA est professeur d'anglais et co-directrice du Centre pour les humanités numériques à l'université de Ryerson (Toronto, Canada). Elle est la co-éditrice scientifique du site *The Yellow Nineties Online* et elle a publié de nombreux textes sur les relations texte/image, sur les périodiques victoriens et la culture de l'imprimé, et sur les humanités numériques. Elle est l'auteur de *Poetry, Pictures, and Popular Publishing. The Illustrated Gift Book and Victorian Visual Culture, 1855-1875* (2011) ; *Christina Rossetti and Illustration. A Publishing History* (2002) ; et *The Artist as Critic. Bitextuality in Fin-de-Siècle Illustrated Books* (1995).

Davide LACAGNINA, chercheur en histoire de l'art et en critique à l'université de Sienne, s'intéresse à l'art européen du dernier XIX^e et du premier XX^e siècle,

surtout au symbolisme, au futurisme et au surréalisme, et à l'histoire de la critique d'art moderne (Vittorio Pica, Juan-Eduardo Cirlot, Giulio Carlo Argan). Auteur de nombreux articles dans des revues scientifiques (*Ricerche di storia dell'arte*, *Storia dell'arte*, *Critica d'arte*, *Commentari d'arte*, *Materia*, *Studi di Memofonte*), il a édité *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo* (2009), *Surrealismo e dintorni* (2010), *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre* (2011), *Alle origini dell'Unione Europea. Architettura e arte per il Palazzo della Farnesina* (2014), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale* (2016), et publié *Attraverso il paesaggio. L'immagine della Sicilia fra pittura, fotografia e letteratura (1861-1921)* (2010).

Sophie LUCET est maître de conférences en littérature et en arts du spectacle à l'UFR Lettres Arts Cinéma de l'université Paris-Diderot. Elle est co-fondatrice du Groupe de recherche interuniversitaire sur les revues de théâtre (GRIRT) avec Marco Consolini (IET, Sorbonne Nouvelle) et Romain Piana (IET, Sorbonne Nouvelle), et engagée dans un chantier de travail collectif sur le journal *Comœdia* (1907-1937). Une partie de ses travaux portent sur le symbolisme au théâtre et la presse théâtrale au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Voir « La critique théâtrale en questions dans la *Revue d'art dramatique* (1866-1909) », dans *Le Miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle* (2008) ; avec R. Piana, « Vers une revue de théâtre d'art : modèles possibles au tournant du XIX^e et du XX^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 259, « Pour une préhistoire des revues de théâtre », dir. S. Lucet, juillet-septembre 2013, p. 249-276.

Mikaël LUGAN, professeur certifié de lettres modernes et président de la Société des amis de Saint-Pol-Roux, anime plusieurs blogs littéraires, dont un blog bibliographique consacré aux revues de littérature et d'art. Il dirige les *Cahiers Francis Jammes* et le *Bulletin des Amis de Saint-Pol-Roux*, est membre du comité de rédaction du *Visage vert*, revue de littérature fantastique, collabore à la *Revue des revues*, et a participé au *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle* dirigé par Bruno Curatolo (2014).

Céline MANSANTI est maître de conférences en civilisation américaine à l'université de Picardie-Jules Verne. Elle travaille essentiellement sur l'histoire culturelle des États-Unis et les relations culturelles entre l'Europe et les États-Unis dans la première moitié du XX^e siècle, et ce, par le biais des revues. Elle a consacré de nombreux articles aux revues modernistes, et s'intéresse, plus récemment, au modernisme dans les revues *mainstream* américaines de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles. Auteur d'une thèse sur la revue américaine

d'exil *transition* (*La Revue « transition », 1927-1938. Le modernisme historique en devenir*), publiée en 2009, elle a également rassemblé, avec Hélène Aji et Benoît Tadié, les actes d'un colloque publiés sous le titre *Revue modernistes, revues engagées, 1900-1939* (2011).

Daphné de MARNEFFE est docteur en langues et lettres de l'université de Liège (Belgique) et membre fondateur de *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*. Elle a soutenu en 2007 une thèse intitulée *Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, disponible en ligne. Collaboratrice scientifique à l'université de Liège depuis 2009, ses recherches portent sur les revues belges et françaises de l'entre-deux-guerres et la problématique des réseaux de revues. Elle a publié plusieurs articles sur ce sujet, dont « Antwerp Circles: Languages, Locality, and Internationalism », dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. III. Europe, 1880-1940* (2013).

896

Jean-Louis MEUNIER, docteur ès-lettres, membre du RIRRA 21 à l'université Paul-Valéry-Montpellier 3 et rattaché à l'équipe PRELIA, est animateur des Rencontres méditerranéennes Albert Camus à Lourmarin. Ses publications et travaux portent sur Pierre Louÿs, Francis Jammes, les poètes de l'École de Rochefort, Albert Camus, René Char, Georges Rodenbach. Il prépare l'édition annotée de la *Correspondance générale* de Rodenbach et l'édition critique des revues *Le Saint-Graal* et *La Syrinx*, animées par Joachim Gasquet.

Marie-Linda ORTEGA, hispaniste, professeure à l'université Sorbonne Nouvelle, co-directrice du Centre de recherche sur l'Espagne contemporaine (CREC, EA 2292) et responsable de l'Atelier sur la satire, la caricature et l'illustration graphique espagnoles (ASCIGE), est spécialiste du rapport texte-image et de l'illustration graphique dans ses différentes modalités, y compris la caricature, dans la littérature et la presse espagnoles contemporaines. Outre ses nombreux articles sur les caricaturistes du XIX^e siècle, elle a principalement publié *La Tarea conjunta de los hermanos Bécquer en « El Museo universal » (1857-1869)* (2003), *Ojos que ven, ojos que leen* (2003), *La Création artistique hispanique à l'épreuve de l'utopie (XIX^e-XX^e siècles)* (2009). Elle a participé à *Historia de la edición en España (1939-1975)* (2015) avec un chapitre sur les livres illustrés et les collections humoristiques.

Dorothee PAUVERT-RAIMBAULT a soutenu sa thèse de doctorat sur *Félicien Champsaur (1859-1934) et le modernisme. À la croisée des arts* à l'université Paris Diderot sous la direction d'Annie Renonciat en 2010. Ses recherches portent

sur les œuvres complètes de Félicien Champsaur. Elle s'intéresse en particulier aux échanges entre l'écrivain et ses illustrateurs (des artistes du *Chat noir*, des dessinateurs de presse, Chéret, Jaquelux, Kirchner et Lorenzi) ou ses éditeurs (Édouard Dentu, Albin Michel, Ferenczi et fils, Eugène Fasquelle), afin d'éclairer la conception du livre illustré et le rapport texte-image tel que Champsaur le conçoit dans le « roman plastique ». Ses recherches concernent également l'influence des arts graphiques, de la peinture et des arts du spectacle sur l'écriture des livres illustrés de Champsaur, ainsi que ses liens avec les procédés publicitaires et les médias (affiches, presse, cinéma).

Veronica PESCE, chercheur en littérature italienne à l'université de Gênes, a dirigé l'unité de recherche de Gênes pour le projet de recherche national italien *Spreading Visual Culture. Contemporary Art through Periodicals, Archives and Illustrations* (projet FIRB, Scuola Normale Superiore, Pise). Elle a travaillé sur Beppe Fenoglio (« *Nel ghiaccio e nella tenebra* ». *Paesaggio, corpo, identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, 2015), la poésie ligure du premier xx^e siècle (éditions critiques de Giovanni Boine, *Frantumi*, 2007, et de Mario Novaro, *Murmuri ed echi*, 2011), et publié des essais sur Giovanni Pascoli, Camillo Sbarbaro, Italo Calvino, les noms littéraires et la toponymie. Elle s'intéresse aux rapports entre art et littérature (arts visuels et littérature, film et littérature).

Romain PIANA est maître de conférences à l'Institut d'études théâtrales de l'université Sorbonne Nouvelle. Spécialiste de la réception et de la mise en scène modernes du théâtre grec antique, il travaille également sur l'histoire du théâtre français du xix^e et du premier xx^e siècle. Il s'intéresse notamment aux rapports entre théâtre et presse, à la critique dramatique, aux formes intermédiaires engageant la scène et le périodique, comme la revue de fin d'année à laquelle il a consacré plusieurs travaux. Il anime, avec Marco Consolini et Sophie Lucet, le Groupe de recherche interuniversitaire sur les revues de théâtre (GRIRT). Il a publié avec Sophie Lucet une étude sur les prémisses de l'apparition de la revue de théâtre moderne, « Vers une revue de théâtre d'art : modèles possibles au tournant du xix^e et du xx^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 259, « Pour une préhistoire des revues de théâtre », juillet-septembre 2013, p. 249-276.

Pierre PINCHON est maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université d'Aix-Marseille et membre de l'UMR 7303 Telemme. Depuis sa thèse de doctorat sur *Jean Dolent (1835-1909)* (2010), ses travaux portent notamment sur la critique d'art et les relations entre art et littérature pour la période 1870-1914. Outre son article sur les *Essais d'art libre* dans le présent ouvrage, bientôt complété d'une étude sur l'importance de cette revue lors du

dernier séjour parisien de Paul Gauguin (dans *L'Artiste en revues*, à paraître), il a codirigé le volume *Théophile Gautier-Gustave Moreau. « Le rare, le singulier, l'étrange »* (2011). Il est aussi l'un des éditeurs du *Journal d'Henry de Groux* (2007).

Claire POPINEAU est chargée d'enseignement à l'Institut de la communication et des médias de l'université Sorbonne Nouvelle et chercheuse associée au Centre des sciences des littératures en langue française (CSLF) de l'université Paris Nanterre. Elle s'intéresse en particulier aux logiques de réseau en littérature et à la médiation des pratiques numériques, notamment dans l'écriture. Ses derniers travaux portent sur la revue comme objet médiatique de construction de communauté, à travers le cas de *Vers et Prose*.

898

Michel RAPOPORT, professeur honoraire d'histoire à l'université Paris-Est Créteil et chercheur au CHCSC, est spécialiste de l'histoire du Royaume-Uni contemporain et des relations culturelles franco-britanniques. Il est à l'origine de la constitution, avec Diana Cooper-Richet, du réseau Transfopress pour l'étude de la presse allophone dans le monde (<http://transfopresschcsc.wix.com/transfopress>). Il a codirigé avec D. Cooper-Richet *L'Entente cordiale. Cent ans de relations culturelles franco-britanniques (1904-2004)* (2006) et *Nos meilleurs ennemis. L'entente culturelle franco-britannique revisitée* (2014). Parmi ses contributions, « The Penguin New Writing, Horizon et la France (1940-1945) » (*Synergies Royaume-Uni et Irlande*, n° 2, 2009) et « Le TLS et la France au temps des deux guerres mondiales » (*ibid.*, n° 6, 2013); « De Gaulle vu par la caricature d'outre-Manche » (*Ridiculous*, n° 19, 2012); « The London French from the Belle Époque to the End of the Inter-war Period (1880-1939) », dans *A History of the French in London. Liberty, Equality, Opportunity* (2013).

Anne REYNES-DELOBEL, docteur en littérature américaine (Sorbonne Nouvelle), est maître de conférences à Aix-Marseille Université et membre du Laboratoire d'études et de recherches sur le monde anglophone (LERMA, EA 853). Elle travaille sur le modernisme et les avant-gardes (poétique des échanges transatlantiques, articulation des identités culturelles), et sur les revues anglo-américaines de l'entre-deux-guerres, notamment *transition*: « Unreadability in Question(s): the Reception of James Joyce's "Work in Progress" in *transition Magazine* (1927-1938) », dans *Modernism and Unreadability* (2011), et « Reading the Manifesto as "vérité de mensonge": Politics and Aesthetics in *transition Magazine* (1927-1932) », dans *Revue modernistes, revues engagées* (2011).

Julien SCHUH, maître de conférences à l'université Paris Nanterre et membre à l'Institut universitaire de France, est spécialiste d'Alfred Jarry et de la littérature fin-de-siècle (*Alfred Jarry. Le colin-maillard cérébral*, 2014). Il travaille au projet PRELIA (Petites REVues de Littérature et d'Art), destiné à produire une base de données des revues d'avant-garde entre 1870 et 1940 (<http://prelia.fr>) et à un projet IUF « Synthétismes fin-de-siècle : littérature, art et théâtre, entre culture de masse et avant-garde (1880-1910) ». Il a co-dirigé avec Anne-Christine Royère un recueil consacré à *L'Illustration en débat. Techniques et valeurs* (2015).

Adriana SOTROPA, maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université Bordeaux Montaigne, travaille sur les relations artistiques et culturelles entre la France et la Roumanie à la fin du XIX^e siècle et s'intéresse au modernisme dans les Balkans. Elle a co-organisé avec Catherine Méneux (Panthéon-Sorbonne) le colloque international *Symbolisme et nouvelles esthétiques dans les Balkans. Réexamen(s) critique(s)* (<http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&cid=825&lang=fr>). Elle a coordonné avec Myriam Métayer un volume collectif consacré à la rhétorique de l'histoire de l'art (*Le Récit de l'histoire de l'art. Mots et rhétoriques d'une discipline*, 2017). Elle travaille également sur la sculpture européenne du XIX^e siècle à l'entre-deux-guerres et a écrit sur Louis-Ernest Barrias et Brancusi.

Évanghélia STEAD, professeur de littérature comparée à l'université de Versailles Saint-Quentin, membre senior de l'IUF (2016), anime le séminaire interuniversitaire et interdisciplinaire du TIGRE à l'École normale supérieure depuis 2004 sur les livres, les revues et la circulation des imprimés. Elle a largement publié sur l'imaginaire et la poétique fin-de-siècle, les mythes gréco-latins dans les littératures modernes, la culture de l'imprimé, la réception des grands textes, et « la mille et deuxième nuit » entre littératures arabes et littératures européennes. Elle a édité en 2016 le n^o spécial « Reconsidering "Little" vs "Big" Periodicals » du *JEPS (Journal of European Periodical Studies)*, <http://ojs.ugent.be/jeps>, en anglais, *Reading Books and Prints as Cultural Objects* (2018), et co-édité avec H. Védrine *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations* (2008, rééd. 2011). Dans le sillage de son dernier ouvrage, *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle* (2012, rééd. 2013), elle travaille sur la réception du *Faust I* de Goethe entre l'Allemagne, l'Angleterre et la France (1808-1932) par les livres et l'estampe.

Vanja STRUKELJ, professeur agrégée, enseigne l'histoire de la critique d'art à l'université de Parme. Elle a exploré plusieurs aspects de la culture figurative italienne et européenne entre le XIX^e et le XX^e siècle dans des monographies et des

essais dédiés à la peinture (Mattioli, Zigaina, Marussig, Leonor Fini, Černigoj), à l’affiche (Sepo, Hohenstein), à la charge (Calligaro, Pericoli, Redenti), et à l’illustration (*Dentro, fuori, sulla soglia. Itinerari dello sguardo in « Tableau de Paris »*, 2012). Le rapport texte-image (avec G. P. Minardi, G. Silvani, *La Trama delle arti*, 2004) et l’analyse du système éditorial (avec F. Zanella, *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell’Italia dell’Ottocento*, 2011) y sont centraux en relation avec l’expérience du voyage (*Trieste-Suez*, 2015). Son étude sur les revues satiriques à Trieste entre 1848 et 1914, *Trieste semiseria*, est parue en 2015.

900

Markéta THEINHARDT, maître de conférences HDR à la faculté des Lettres de Sorbonne Université, UFR d’études slaves, est directrice du master professionnel CIMER (Communication interculturelle et muséologie) et conservateur à la Galerie nationale de Prague. Spécialiste de l’art en Europe centrale, elle est l’auteur de nombreuses publications, notamment : *Vers des temps nouveaux. Kupka, œuvres graphiques 1894-1912* (2002) ; *La Peinture française du XIX^e siècle des collections de la Galerie régionale de Liberec* (2003) ; *L’Art en Europe centrale* (2008) ; *Le Chemin vers Amorphia. Les Salons de Kupka, 1899-1913* (2012) ; *Orbis Pictus Františka Kupky. Mezi symbolismem a reportáží* [*Orbis Pictus de František Kupka. Entre symbolisme et reportage*] (2014).

Eliseo TRENCH, historien de l’art et critique d’art, fut enseignant à l’Université autonome de Barcelone (1972-1977) et professeur aux universités de Rennes II, Sorbonne Nouvelle et Reims Champagne-Ardenne. Il a collaboré aux journaux *La Vanguardia* et *Avui* et aux revues *Serra d’Or* et *Revista de Catalunya*. Il est membre de l’Académie royale des beaux-arts de Sant Jordi et de l’Institut d’estudis catalans. Il a publié plus de cent cinquante travaux sur les arts graphiques du modernisme à Barcelone, le symbolisme plastique et littéraire en Catalogne, les relations artistiques hispano-françaises, la presse illustrée en Espagne au XIX^e siècle, les avant-gardes artistiques en Catalogne, l’affiche, la gravure, l’ex-libris et la BD underground. Principales œuvres publiées : *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona* ; *Les avant-gardes en Catalogne* ; *L’art simbolista a Catalunya* ; *Alexandre de Riquer (1856-1920)* ; *La prensa ilustrada en España*, et l’édition du volume *Las Ilustraciones (1850-1920)*.

Hélène VÉDRINE est maître de conférences de littérature française à la faculté des Lettres de Sorbonne Université et membre du CELLF 19-21 (UMR 8599). Elle est l’auteur d’une thèse sur la littérature fin-de-siècle et Félicien Rops (*De l’encre dans l’acide. L’œuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de décadence*, 2002), artiste sur lequel elle a rédigé de nombreux articles et catalogues

d'exposition. Ses recherches actuelles portent sur l'histoire du livre et de l'édition, plus particulièrement sur la fonction de l'image dans le livre et la revue au tournant des XIX^e-XX^e siècles (*Le Livre illustré européen au tournant des XIX^e-XX^e siècles*, 2005 ; *L'Europe des revues [1880-1920]. Estampes, photographies, illustrations*, 2008, rééd. 2011, en collaboration avec Évanghélia Stead ; *Se relire par l'image*, 2012, en collaboration avec Mireille Hilsun ; *Imago et Translatio*, en collaboration avec Évanghélia Stead, n° spécial de *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, juillet-septembre 2014 ; *Dictionnaire encyclopédique du livre illustré*, en collaboration avec Philippe Kaenel, en préparation aux éditions Classiques Garnier).

Yoan VÉRILHAC est maître de conférences à l'université de Nîmes et membre du RIRRA 21 (EA 4209, université Montpellier 3). Spécialiste des relations entre presse et littérature à la fin du XIX^e siècle, il a publié, outre plusieurs articles sur les périodiques fin-de-siècle, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes* (2010), contribué au *Dictionnaire des revues au XX^e siècle* (2014), et participé, depuis sa création en 2011 sous la direction de Marie-Ève Thérenty et de Guillaume Pinson, au développement de la plateforme numérique *Medias19.org*, consacrée à l'étude de la culture médiatique et du journalisme au XIX^e siècle.

Denis VIVA est professeur affilié en histoire de l'art contemporain à l'université de Trente. Il a été chercheur à l'université d'Udine jusqu'en 2016. Ses recherches concernent prioritairement l'art italien au cours de l'après-seconde guerre mondiale et ses relations aux ressources visuelles. Ses principaux travaux portent sur la revue *Palinsesti* (www.palinsesti.net, en accès libre), et la numérisation des périodiques d'art italien entre 1950 et 1970 pour la base de données Capti (www.capti.it). Parmi les expositions qu'il a organisées, *Fausto Melotti Angelico geometrico* (Rovereto, Mart, 2012). Parmi ses récentes publications, les études sur Giulio Paolini et la mise en abyme ; Umberto Boccioni et le savoir scientifique ; la *remédiation* photographique ; Mario Merz et la culture de 1968.

Jean-Didier WAGNEUR a été coordinateur scientifique de la numérisation au département Littérature et art de la Bibliothèque nationale de France. Il travaille sur les sociabilités littéraires et la petite presse (CSLF, EA 1586, université Paris Nanterre). Il a publié en collaboration avec Françoise Cestor *Les Bohèmes, 1840-1870* (2012) et, dans le cadre de l'édition des œuvres romanesques des Goncourt chez Garnier, une édition critique de *Charles Demailly* (2014). Il prépare le second volume des *Bohèmes*, les œuvres complètes de Murger, et un essai suivi d'une anthologie sur la petite presse. Il est co-responsable du programme « Histoire du rire moderne, XIX^e-XXI^e siècles » (partenariat

BnF/Université Paris Nanterre) avec Ségolène Le Men, Valérie Tesnière et Alain Vaillant.

Blaise WILFERT-PORTAL est maître de conférences en histoire contemporaine au département de Sciences sociales de l'École normale supérieure, où il enseigne les sciences sociales de la culture, l'histoire comme science sociale et la socio-histoire du nationalisme, de la nationalisation et de la globalisation. Auteur de nombreux articles portant sur les circulations littéraires européennes dans une perspective transnationale et leur contribution à la production conjointe de la nationalisation et de la globalisation culturelles au cours du second XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, il achève actuellement un livre sur la « crise nationale » de la vie intellectuelle française des années 1885-1905 dans une perspective transnationale.

902

Francesca ZANELLA est professeur assistant d'histoire et des théories des expositions à l'université de Parme. Ses domaines de recherche sont l'histoire de l'architecture et des arts décoratifs italiens (*Studio Alpago Novello Cabiati e Ferrazza*, 2002), l'histoire des expositions (*Dal progetto al consumo*, 2011, avec V. Strukelj; *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, 2012), et l'analyse des rapports entre architecture, design et média (*Torre Agbar, progetto comunicazione e consenso*, 2006, et *Architettura e Pubblicità / Pubblicità e Architettura*, 2012). L'attention accordée au rôle des revues est transversale entre ces domaines (« I Santi e la guerra: caricature in Italia durante la grande Guerra », *Ridiculous*, 2008 ; « Cadorin satirico », *Quaderni della donazione Eugenio Da Venezia*, 2005, et avec V. Strukelj et A. M. Tammaro, « Numero ». *Organization of a Digital Satirical Journal for Different Communities*, 2004).

Audrey ZIANE prépare une thèse sur *Les Manifestes artistiques. Archéologie d'un genre, de Jacques Louis David à Gustave Courbet*, sous la dir. de Rossella Froissart (Aix-Marseille Université) et enseigne l'histoire de l'art à l'École supérieure d'art et de design Marseille-Méditerranée. Elle co-pilote le projet *Manart*, une base de données recensant les manifestes artistiques et littéraires (<http://www.basemanart.com>) et elle a co-dirigé la publication des actes de la journée d'études *Devenir du manifeste. Entre discipline(s) et indiscipline* (revue *Artext*, à paraître). Elle a publié « De la critique manifeste au manifeste contre la critique: Charles Farcy et *Le Journal des artistes*, un combat contre le romantisme », dans *La Critique d'art. De la Révolution à la monarchie de Juillet. Enjeux et pratiques*. Sa contribution « Alexis Mérodack-Jeaneau et *Les Tendances nouvelles*, 1904-1914: une déclaration d'indépendance » est à paraître dans les actes du colloque *L'Artiste en revues*.

INDEX DES NOMS

Le présent index des noms inclut les auteurs, artistes, illustrateurs, photographes, traducteurs, éditeurs, imprimeurs, éditeurs scientifiques, ainsi que les personnalités politiques, les personnages historiques et les associations, manifestations culturelles et sociétales, magasins ou firmes commerciales importants dans le propos. Il n'indexe ni les bibliographies spécialisées en fin de chapitres, ni la bibliographie générale.

Il regroupe en outre les entrées relevant d'une catégorie spécifique dans les cas suivants : Académies, Agences, Archives (incluant bibliothèques, fondations et fonds), Associations (incluant clubs, groupes), Cafés et cabarets, Caractères typographiques, Collections éditoriales, Distributeurs de films, Éditeurs, Enseignement, Entreprises, Expositions, Fêtes et bals, Galeries, Imprimeurs (incluant presses et papeteries), Librairies, Magasins, Marques commerciales, Musées, Salons, Sociétés, Théâtres et salles de spectacle.

Quelques précisions concernent les modalités d'indexation :

- *n* après le numéro de page indique que la référence se trouve en note de bas de page ;
- un numéro de page suivi de (*fig.*) réfère à la figure seule tandis que (*et fig.*) indique que la référence se trouve à la fois dans le texte et dans la figure ;
- les références sur plus de deux pages consécutives ont été réunies par un tiret, et, dans plusieurs cas, les références aux figures ont également été réunies à leur suite.

- A _____
- | | | | |
|----------------------------------|--|---|--|
| Abadie, Michel | 805n | Achten, Udo | 456n |
| Abbéma, Louise | 302n | Ackerman, Ada | 662 |
| Abbott, Berenice | 327 | Adam, Juliette | 244, 257 |
| Abel, Edmundo | 221 et n, 222 | Adam, Paul | 402n, 404n, 522n, 523n, 545, 546n, 551 et n, 565 |
| Abélès, Luce | 690n, 699n | Admussen, Richard L. | 794 et n, 797, 801 |
| Abret, Helga | 455n, 458n, 459n, 465n, 467n, 469n, 475n, 476n | Agamben, Giorgio | 610n |
| Académies | | Agee, James | 327 |
| Académie des beaux-arts (Munich) | 456 | Agences | |
| Académie française | 267, 271, 729 | Argus de la Presse | 359, 620n |
| Royal Academy | 379, 818 | Cook, agence de voyages | 538 et n |
| | | Escamez Gallego, Antonio, agence de publicité | 72-73 |

- Ewig, agence de publicité 73, 74
 Havas, agence de publicité 51, 74 et n
 Photographische Union (agence
 Bruckmann) 289
 Société de publicité 73
 W. H. Smith, agence de nouvelles 36
- Agulhon, Maurice 636
- Al-Matary, Sarah 20, 40n, 57n
- Alberdingk Thijm, D^r P. 238n
- Albert-Birot, Pierre 172-173 (fig. 32), 178,
 190, 191n, 195, 795
- Albert-Weil, Jean 181
- Albert, Henri 199, 208, 210 et n, 213-215,
 269 et n, 273
- Albert, Pierre 667n
- Alberti, Conrad 267
- Alexandre-Bergues, Pascale 609n
- Alexandre, Arsène 597 et n, 598 et n
- Alexis, Paul 376
- Alis, Harry 573n
- Allison, Jonathan 826n
- Alonso, Cecilio 59n
- Alpert, Max 736, 748
- Alpha et Oméga, pseud. dans *Les Partisans*
 521
- Alphonse XII, roi d'Espagne 496
- Alphonse XIII, roi d'Espagne 624
- Altouva, Alexia 7n
- Alvarez Hernandez, Dictino 222n
- Ambroise-Rendu, Anne-Claude 657n
- Amédée I^{er}, roi d'Espagne 94n
- Amouretti, Frédéric 360
- Anderson, Sherwood 535, 536n
- André, Marius 236 et n, 239, 348, 349n
- Andreoletti, Giulio 830, 832n
- Andrien, Flore 176n
- Andrieu, Achille 697 et n
- Angrand, Charles 564, 565
- Anquetin, Louis 377, 562, 598-600
- Anselme de Canterbury 239
- Ansón, Antonio 723n
- Antheil, George 325n
- Antoine, André 652, 672, 680, 687, 701
- Apollinaire, Guillaume 174, 175 et n,
 178 et n, 179, 189n, 190, 209, 399, 411,
 710, 795, 805n
- Aragon, Louis 172 (fig. 32), 178-181, 186,
 191 et n, 192 et n, 195, 758, 792 et n, 795
- Aram, Kurt 475
- Arbocò, Ernesto Salvatore 834 et n
- Arbour, Roméo 794 et n, 795, 797, 801
- Archer, William 270
- Archives, bibliothèques, fondations et fonds
 académie Julian, fonds 598n
 Albin Michel, fonds 588n
 Biblioteca civica Angelo Mai (Bergame)
 147
 Biblioteca civica Antonio Panizzi (Reggio
 Emilia) 147
 Biblioteca Estense (Modène) 147
 Biennale de Venise, fonds documentaire
 844
 cabinet Honoré Daumier 466n
 Gabineto Vieusseux (Florence) 148
 Gaston Baty, théâtrethèque 671 (fig. 117)
 Grubicy de Dragon, fonds 846n
Illustration (L), fonds 38n
 Kupka, archives 617n, 620n, 629n
 Le Corbusier, fondation 171n
 Léon-Moussinac, fonds 763n
 Louis Delluc, fonds 758n
 Marie Majerová (PNP, Prague) 494n
 Mario Novaro, fondazione 836 (fig. 146),
 837 (fig. 147)
 Nötzli, fonds de la succession 109n, 110n,
 111n, 112n, 113n
 Real Gabinete Português de Leitura 32n
 Salani, archives 832n
 Salce, collection (Trévise) 156 (fig. 29)
 William Ritter (Berne) 285n, 287n, 289n
- Arcos, René 527 et n, 804
- Arène, Paul 350n
- Arghezi, Tudor 306, 310 et n
- Arland, Marcel 172 (fig. 32), 187, 188n, 195
- Armand, Émile (Ernest Lucien Juin, *dit*)
 182 et n, 185
- Arnauld, Céline (née Carolina Goldstein)
 179, 188n, 189n, 191, 195, 795
- Arnold, Karl 475
- Arnold, Matthew 27, 828 et n
- Arnoux, Alexandre 760
- Aron, Paul 13 et n, 511n, 517n, 560n, 796
 et n
- Aron, Raymond 186
- Aron, Robert 533, 764
- Arp, Hans 795, 850

Artachino, Constantin 296
 Artaud, Antonin 185, 192n, 194n
 Ashwin, Clive 288n
 Associations, clubs, groupes
 Abbaye de Créteil, ou Groupe de l'Abbaye
 804
 Action française 272
 ADAV (Allgemeiner Deutscher
 Arbeitsverein) 436, 441
 Amis du cinéma 764, 767
 Amis du film français 764
 Art dans Tout (L') 291
 Art de France (L') 713
 Association amicale de la critique
 cinématographique 763-764
 Association amicale des artistes, artisans,
 architectes et amateurs d'art 712, 713
 Association des journalistes parisiens 563
 Association internationale des écrivains
 527
 Association of American Photographers
 728
 Birmingham School 377
 Boutique de l'Encrier, coopérative
 d'artistes 330
 Butte (La), *ou* Ceux de Belleville 562 et n
 Cercle artistique de Bruxelles 847n
 Chevaliers du Graal 350, 357, 358, 551-
 555
 Club de l'art social 562
 Conseil central pour la défense des
 littératures libres 410
 Demeure historique (La) 713
 École romane (l') 259
 Entraide littéraire (L') 405 et n
 Fabian Society 828
 Fauves (les) 185, 713
 Film-club (de Pierre Ramelot) 764
 Glasgow School 377
 Grand Jeu (Le) 617n
 GROB 369
 Heidelberg School (Melbourne) 377
 Hydropathes (les) 573n, 697
 Ileana. Societate pentru dezvoltarea artelor
 în România (Bucarest) 169, 296-299
 Incohérents (les) 573n, 595
 Jeunes-France (les) 515
 Libre Esthétique 284, 393n
 Ligue de la patrie française 252
 Ligue nationale antialcoolique (Paris) 648
 Ligue populaire antialcoolique (Lyon) 648
 Linked Ring Brotherhood (association)
 721

 Mânes, association d'artistes secessionistes
 616
 Modern Language Association 321
 Nabis (les) 151, 560 et n, 566, 597-599,
 608, 693, 713
 Newlyn School 377, 378
 Omladina, groupe d'étudiants
 nationalistes 491
 Renaissance des villes (La) 713
 Rhymers' Club (The) 828
 Rose+Croix 565
 Scouts de France 672
 Sécession viennoise 284
 Six (Les) 186
 Umanitaria (Milan) 847 et n
 Union centrale des arts décoratifs 277n
 Union panrusse des photographes (VOF)
 739
 Union provinciale des arts décoratifs 712
 XX (Les) (Bruxelles) 169, 296
 Astériotis, Démétrius (pseud. de Philéas
 Lebesgue) 269
 Attridge, John 526 et n
 Aubert, Gabriel 89, 91
 Aubert, Paul 382n
 Aubertin, Victor 475
 Aurel (Mme Alfred Mortier, née Marie
 Antoinette de Faucamberge, *dite*) 562n
 Auric, Georges 186
 Aurier, Gabriel-Albert 200, 561 et n, 562
 Auriol, George 230n
 Auriol, Jean George 764
 Aury, Dominique 640n
 Austin, Lloyd James 359n
 Autret, Luc 797
 Axa, Zo d' (Alphonse Gallaud ou Galland,
 dit) 562, 640
 Azambre, Étienne 300
 Azorín (Juan Martínez Ruiz, *dit*) 222

B

Bac, Ferdinand 123 et n, 124n, 573n, 576n,
 577n
 Bacalbaşa, Anton C. 298n
 Bacalbaşa, Constantin C. 298n
 Bacalbaşa, Ion C. 298 et n
 Bacci, Giorgio 151n, 773, 830n, 832n
 Bache, Otto 39
 Bachelin, Léo 297n, 299, 310

- Bachollet, Raymond 455n, 465n, 474n, 476n, 477 (fig. 76), 597n
- Bachórz, Józef 421n
- Bacot, Jean-Pierre 20, 35n, 38n, 39n, 41n, 44n
- Bagehot, Walter 27
- Baghat, Nik 825
- Bailby, Léon 760
- Baillot, G. 726 (fig. 134)
- Baju, Anatole (*voir aussi* Vareilles, Pierre) 510, 517-519, 520n, 546 et n, 547n, 781, 801n
- Bakounine, Mikhaïl 565
- Balaguer, Victor 361
- Baldy, Armand 697n
- Balla, Giacomo 153
- Ballets russes 706
- Balmont, Constantin 408
- Bals (*voir* Fêtes)
- Baltazar, Apcar 310
- Balzac, Honoré de 372, 377
- Bancquart, Marie-Claire 188n, 192n
- Banlin-Lacroix, Catherine 383n
- Bans, Georges 599, 683
- Banu, Georges 667n
- Banville, Théodore de 354, 793
- Barbera, Piero 159 et n, 160
- Barbey d'Aurevilley, Jules 352, 353, 355, 729, 793
- Barblan Wirths, Melody 103n
- Barilli, Bruno 539
- Barine, Arvède 260
- Baring, Maurice 372
- Barnes, Djuna 325, 536, 537n
- Baron, Jacques 180, 188n
- Baroncelli, Folco de 349n
- Baroncelli, Jacques de 758
- Barr, Alfred J. 327
- Barrera, Carlos 79n, 81n
- Barrère, Adrien 697n
- Barrès, Maurice 184n, 244, 250-252, 259, 260, 298n, 402n, 804
- Barrot, Olivier 262n, 656n
- Barthes, Roland 833
- Bartnicka-Górska, Hanna 421n
- Baruffi, Alfredo 153
- Basch, Sophie 520n
- Baschet, famille 38n, 43, 45, 121, 142 et n
- Baschet, Ludovic 21, 121, 123 et n, 128, 137, 141, 142 et n
- Baschet, Marcel 142n
- Baschet, René 21, 38n, 43, 119 et n, 120, 123, 124 et n, 128, 135n, 137, 141, 142, 143n
- Bassarab, Ludovic 300, 302 (et fig. 49)
- Bassler, Georg 439
- Bastien-Lepage, Jules 377
- Bataille, Georges 192, 783n
- Bätschmann, Oskar 108n
- Battista, Gregory 316n, 327n
- Baty, Gaston 672
- Baud-Bovy, Auguste 564n
- Baud-Bovy, Daniel 564n
- Baudelaire, Charles 149, 226 et n, 242, 349 et n, 352, 353, 357, 568, 654
- Bauvir, Fabienne 176n
- Bazalgette, Léon 532 et n, 560
- Bazile, Sandrine 592 et n
- Bazin, René 253
- Beach, Sylvia 332, 335
- Beardsley, Aubrey 103, 208, 210, 363, 365, 368-370, 371 (fig. 54), 374, 375, 377-380, 807, 810, 812, 813 (fig. 143), 814, 815, 818, 823
- Beardsley, Ellen 369
- Beardsley, Mabel 369
- Beatty, Reg 825
- Beaubourg, Maurice 566
- Beauduin, Nicolas 799, 804
- Beaulieu, Henri-Anatole de 568n
- Beauvois, Daniel 418n
- Bebel, August 436, 447, 449
- Bechtel, Delphine 420n
- Beck, Charlotte 176n
- Becker S. J., père V. 238n
- Becque, Henry 406, 458, 701n
- Beetham, Margaret 812 et n
- Beethoven, Ludwig von 710
- Behmer, Markus 456n
- Behrens, Peter 282 (fig. 46)
- Beliaev, N. 746n
- Béliard, Octave 400 et n
- Bell, Robert Anning 278 (fig. 44)

- Bellaigue, Camille 793
 Bellanger, Claude 639n
 Bellery-Desfontaines, Henry 125 (fig. 17),
 292n
 Bellessort, André 266, 272
 Bertrand, Jacques 251
 Belville, Eugène 708 et n
 Bemporad, Giulio 842, 843n
 Benavente, Jacinto 228 et n, 230
 Benay, Jeanne 84n
 Bénézit, Emmanuel 574n
 Benford, Robert D. 407n
 Benn, Gottfried 333, 539
 Bennett, Arnold 376, 378
 Bennett, David 337n
 Bentham, Jeremy 31
 Bentzon, Thérèse 793
 Benzi, Fabio 147n
 Béranger, Pierre-Jean de 447
 Bérenger, Henry 350n
 Berg, Christian 199n
 Berl, Emmanuel 173, 195, 196
 Berlepsch-Valendas, Hans Eduard von 289
 Berman, Jessica 328n
 Bermeaux et Leroy, MM. 731
 Bernard, Émile 236, 245, 248, 254, 564,
 565, 608
 Bernard, Jean-Marc 800, 804
 Bernard, Joseph 713
 Bernard, Raymond 762
 Bernard, Tristan 600 et n, 601
 Berners-Lee, Tim 786 et n
 Bernhardt, Sarah 678, 679 (fig. 119), 694,
 700
 Bernouard, François 335
 Berrichon, Paterne 546 et n, 547n
 Berthaut, Léon-Louis 729, 731
 Bertho, Jean 190 et n
 Berthon, Paul 608
 Bertieri, Raffaello 840 et n, 844n
 Bertin, Jean-Marie 385n, 458n, 575n
 Bertrand-Dorléac, Laurence 639n
 Bertrand, Jean-Pierre 171, 706n
 Besnard, Albert 129, 130 (fig. 20), 131 (et
 fig. 21), 132, 133 (fig. 22), 134 (fig. 23),
 135 et n, 136 (fig. 24), 137, 138 (fig. 25)
- Bethge, Hans 393
 Beurier, Joëlle 42n
 Bewick, Thomas 50
 Beyle, Henry (*voir aussi* Stendhal) 372
 Bhabha, Homi 328n
 Bianchini, Charles 687n
 Bianco, René 171n, 797 et n
 Bibliothèques (*voir* Archives)
 Bidou, Henry 254
 Bienvenu, Léon (*dit* Touchatout) 634
 Bierbaum, Otto Julius 208n, 212 et n, 263,
 461
 Bigaux, Louis 292n
 Bihl, Laurent 508, 597n, 601 et n, 605n,
 611n, 648n, 697n
 Billard, Pierre 762n
 Billiet, Joseph 799
 Binacchi, Nicolas 176n
 Bing, Henry 452, 466
 Bing, Siegfried 291
 Bird, William (Bill) 320, 324, 330, 331, 334
 Birolli, Viviana 513n
 Bismarck, Otto von 110 et n, 111, 436, 455n
 Bissière, Roger 709
 Bizet, Georges 351, 360, 372
 Bizet, René 763 et n
 Björnson, Björnsterne 447, 459, 466 et n
 Björnson, Dagny (ép. Langen, puis ép.
 Gulbransson) 459, 465 et n, 466n, 471,
 475, 476
 Blachon, Rémi 39n
 Blaich, Hans Erich (*dit* Owlgläß) 461
 Blaise, Marie 609n
 Blake, William 319
 Blanche, Émile (père du suivant) 369
 Blanche, Jacques-Émile 369, 370, 376, 705
 Blanchot, Maurice 663, 664n
 Blasco Pascual, Francisco Javier 226n
 Blass, J., dessinateur 110n
 Blasselle, Bruno 782n
 Blavatsky, Helena Petrovna 627
 Blei, Franz 206, 208-210, 212-214
 Blerzy, Henri 273
 Blix, Ragnvald 475
 Bloomfield, Camille 513n

- Blos, Wilhelm (*voir aussi* Flux, H. et Titus, A.) 437, 441 et n
- Bloy, Léon 244 et n, 248, 348, 350n, 352, 355, 568 et n
- Blum, Léon 656 et n, 782 et n
- Böcklin, Arnold 108, 153, 289, 303
- Boero, Pino 835n
- Boetto, Giulio 157
- Bogdan-Pitești, Alexandru (*voir aussi* Duican, Ion) 296, 298 et n, 300, 310 et n
- Boguslaswski, Michel 333
- Bohn, Willard 175n
- Boiffard, Jacques-André 188n
- Boileau, Alexandre 120, 139
- Boine, Giovanni 835n
- Boito, Arrigo 267
- Bolter, Jay 824 et n
- Boltianski, Grigori 748n
- Bompard, Luigi 153, 159
- Boni, Giuseppe 159
- Bonnard, Pierre 254, 566, 597-600, 605
- Bonnat, Léon 378
- Bonnet, Jean-Marie 363n
- Bonzagni, Aroldo 157
- Borchardt, Félix 252
- Bordet, Daniel 476n
- Borecký, Jaromír 500n
- Borel, Jacques 543n
- Borel, Pétrus 513
- Börne, Ludwig 447
- Boschetti, Anna 258n, 259n
- Boscovits, Johann Friedrich 101 et n, 103, 105, 106 (fig. 13), 108, 109, 111-114 (et fig. 15)
- Bosh, Manuel 75n
- Bossaglia, Rossana 147n, 157n, 835n
- Bos(s)chère, Jean de 251
- Bosséno, Christian 757n
- Bote, Lidia 307 et n
- Botha, Louis 143
- Botrel, Jean-François 59n, 65n, 77n, 79n, 80n, 142n
- Bouchard, Anne-Marie 559n
- Boucher, François 577n
- Bouchor, Maurice 262, 350n, 352
- Boucicaut, Aristide 75
- Bouguereau, William 694
- Bouillon, Jean-Paul 703n, 707n
- Bouisset, Firmin 549n
- Bouissounousse, Janine 764
- Boukinik, A. 751n
- Boulanger, Gustave 377
- Boumendil, Stéphane 667n
- Bourdieu, Pierre 9, 13, 110 et n, 177n, 257n, 315, 512 et n
- Bourges, Élémir 350n
- Bourget, Paul 261n, 308, 548, 549 et n, 793
- Bourne, Randolph 321 et n
- Bourrelier, Paul-Henri 262n, 598n, 600n
- Boutan, Jean 503
- Boutroux, Émile 835n
- Bovin, du *Figaro* 110
- Bowles, Paul 327
- Boyd-Barrett, Oliver 74n
- Boyle, Kay 318n, 320 et n, 327, 332, 334, 335
- Boyslève, René (*voir* Tardivau, René)
- Bozal, Valeriano 80n, 85 et n
- Bracquemond, Félix (Auguste Joseph Bracquemond, *dit*) 248
- Bradbury, Malcolm 199n
- Brake, Laurel 140n, 270 et n, 812n, 815 et n
- Brâncoveanu, Constantin, prince 302n
- Brandimbourg, Georges 649
- Brangwyn, Frank 302n
- Brănișteanu, Barbu 311
- Brasseur, Pierre 188n
- Braun, Kaspar 456n
- Braun, Thomas 236 et n
- Brémontier, Henri 675n, 681, 683 et n, 684 (fig. 121), 685 (fig. 122), 687, 691, 693, 694, 696
- Bresc-Bautier, Geneviève 708n
- Breton, André 172 (fig. 32), 176, 178, 180, 181n, 183n, 186, 187 et n, 189-193, 195, 336, 534, 791, 795
- Breton, Simone 192n
- Brevière, Henri 456n
- Brik, Ossip 751 et n
- Brill, Hans 703n
- Brissette, Pascal 28n
- Brisson, Adolphe 137, 544n
- Brochard, Lucien 263n

Brochet, Henri 665n
 Broglie, Albert, duc de 793
 Brogniez, Laurence 101n, 195n, 565n
 Brooker, Peter 9-11, 171n, 200n, 316 et n, 319, 526n
 Brooks, Louise 592
 Brooks, Van Wyck 528
 Brooks, W. H. (pseud. de William Sharp) 810n
 Brown, Robert Carlton 334, 335
 Brown, Slater 186
 Browning, Robert 377
 Bru, Sascha 171n, 200n, 526n
 Bruijn (Bruÿn, De Bruijn), Edmond de (*voir aussi* Bruyn, Edmond de) 235n, 236n, 247
 Brullé, Pierre 615n
 Brun, Jules 310
 Brunelleschi, Umberto 157, 159
 Brunet, Gabriël 183
 Brunetière, Ferdinand 260, 266 et n, 272, 298n, 793
 Brunner, Vratislav Hugo 497
 Bruteller, Rose 792n
 Bruyn (s'écrit aussi Bruijn, Bruÿn, De Bruijn), Edmond de 168, 233, 235 et n, 237 et n, 239, 242, 243 et n, 247, 250, 253
 Buat, Christian 347n, 797
 Buchner, Władysław 421, 428, 429, 431-433
 Büchner, Georg 447
 Buck, Pearl 528
 Bucur, Marin 305n
 Budry, Jean 191n
 Budry, Paul 191n, 468n
 Buelens, Geert 805n
 Buet, Charles 348, 355, 461n
 Buloz, Charles 272
 Burdick, Anne 808 et n
 Burgess, Greg 23n
 Burne-Jones, Edward 243, 245, 290, 841
 Busch, Wilhelm 96
 Bussy Genevois, Danièle 9 et n, 56n
 Bütthe, Joachim 747n
 Byron, George Gordon, Lord 550

C _____
 Cabrera, Mercedes 80n
 Cadel, Eugène 139
 Cafés et cabarets
 Abbaye de Thélème, cabaret 697, 698 (fig. 130)
 Cabaret Voltaire 312
 Chat Noir (Le), cabaret 383, 461, 573 et n, 580, 638
 Dingo (Le), café 320
 Dôme (Le), café 320
 Quatre Gats (Els), cabaret 383
 Select (Le), café 320
 Überbrettl (Das), cabaret 461
 Volpini, café 598
 Caillard, Maurice 559n, 794n, 799
 Caillet, Albert-Louis 135n
 Caillou, Jean (pseud. de Théophile Alexandre Steinlen) 458
 Caimi, Nino G. 157
 Cain, Julien 783n
 Caine, Hall 266, 267
 Calemard de La Fayette, Olivier 406 et n
 Callet, Charles 799, 800
 Camargo, Katia 31n
 Cambellotti, Duilio 153, 159, 840
 Cameron, David Young 365, 366 (fig. 52), 372, 374, 377
 Cameron, Keith 597n
 Campana, Dino 835n
 Candil, Fray (pseud. d'Emilio Bobadilla) 225n
 Cano, José Luis 220 et n
 Canon, Hans 632
 Canudo, Ricciotto 210, 211 et n, 706, 758
 Cape, Anouck 180n
 Cappeau, Placide 360
 Cappiello, Leonetto 452, 576n, 597
 Capus, Alfred 701n
 Carabin, François-Rupert 598, 599
 Caractères typographiques
 Caslon Old Face 368, 812
 Garamond 347
 Grasset 248, 252
 Helios 229n
 Caragiale, Ion Luca 296, 298n
 Caran d'Ache (Emmanuel Poiré, *dit*) 576n, 597, 599, 601

- Carassou, Michel 188n
 Carco, Francis 181, 408n, 799, 800
 Carducci, Giosuè 263
 Cariguel, Olivier 796n
 Carlos Hierro, Abelardo José de (fils du suivant) 65
 Carlos y Almansa, Abelardo de 57, 64, 65 et n, 72, 73, 75
 Carlyle, Thomas 26, 225
 Carnevali, Emanuel 327
 Carnot, Sadi 273
 Caro Baroja, Julio 83, 84n
 Carol I^{er}, roi de Roumanie 298n
 Caron, François 71n
 Carou, Alain 760 et n
 Carraud, Gaston 268
 Carré, Jean-Marie 263n
 Carrère, Jean 143n
 Carrière, Eugène 566, 568n, 710
 Carter, Henry (*dit* Frank Leslie) 40
 Carton de Wiart, Henri 240, 244
 Casas, Ramon 381-383, 390, 391 (fig. 60), 392 et n, 394-397
 Casella, Georges 801n
 Casellas, Raimon 142, 143n
 Cassou, Jean 324, 531
 Castellani, Enrico 850
 Castellanos, Jordi 143n
 Castiaux, Paul 799
 Cazals, Frédéric-Auguste (*voir aussi* A. Des CAdenZALS) 348, 545, 546 et n, 550, 551n
 Cecco, Re 850
 Celma Valero, María Pilar 219n, 223n, 224n, 230n
 Cendrars, Blaise 183n, 184, 322, 333 et n, 334, 761
 Cernat, Paul 312 et n
 Certeau, Michel de 826 et n
 Cérusse, Jean (pseud. de Serge Férat et Hélène d'Oettingen) 175
 Cervantes, Miguel de 83
 Cervelli, artiste 210
 Cestor, Françoise 780n
 Ceysson, Bernard 707n
 Cézanne, Paul 254, 565
 Chactas, dessinateur 683, 691
 Chaïkhet, Arkadi 736, 745, 753
 Chalupt, René 181
 Cham (Amédée de Noé, *dit*) 78n, 90 et n, 91 et n, 93 et n (et fig. 8)
 Chamberlain, Joseph 536 et n
 Chambige, Henri 405
 Champfleury (Jules François Félix Husson, *dit*) 515, 516 et n, 526, 608
 Champsaur, Félicien 508, 573-593 (et fig. 85a, 86a, 87a, 88a-b, 89a)
 Chancerel, Léon 665 et n, 672
 Chaperon, Danielle 125n
 Chaplin, Charlie (Charles Spencer) 761
 Chaplot, Charles 732n
 Chapman, Frederic 30n
 Chapon, Albert (*voir aussi* Job) 239n, 240 et n, 248, 250n, 253
 Chapon, François 233n, 236 et n, 247 et n, 248 et n, 253 et n
 Charavay, Gabriel 124
 Chardon, Pierre (Maurice Charron, *dit*) 172 (fig. 32), 181-183
 Charensol, Georges 763
 Chareun, Raoul (*dit* Primo Sinòpico) 840
 Charle, Christophe 257n, 259n, 260n, 637n
 Charles de Bourbon, frère de Ferdinand VII 79
 Charles III, roi d'Espagne 84
 Charles X, roi de France 29
 Charlton, Alison 375n
 Charly, Théobald 599
 Charmes, Francis 793
 Charmetant, père Félix 245
 Charpentié, graveur 120
 Charron, Maurice (*dit* Pierre Chardon) 182n
 Charton, Édouard 37
 Chasles, Philarète 30 et n
 Chassériau, Théodore 252
 Chataigner, Jean 763
 Chateaubriand, René de 353
 Chaucer, Daniel (pseud. de Ford Madox Ford) 325 et n
 Chavance, Louis 764
 Chebouiev, Nikolai 751n
 Cherbuliez, Victor 793

- Chéret, Jules 458, 461, 573 et n, 580n, 597, 636, 640
- Chevalley, Abel 380
- Chevillard, Éric 515n
- Chevrefils Desbiolles, Yves 9 et n, 13 et n, 171n, 174n, 175n, 178 et n, 192n, 703 et n, 704n, 709n, 710
- Chiabrande, Mauro 840n
- Chiattonne, Gabrio 835, 837 (fig. 147), 838
- Chirat, Raymond 591n
- Chmurski, Mateusz 344
- Chocolat (Rafael Padilla, *dit*) 601
- Chol, Isabelle 129n
- Cholin, Henri 550
- Chopin, Frédéric 372
- Christian, libraire (pseud. de Georges Herbiet) 186
- Christophe, Jules 563n
- Churchill, Suzanne 316 et n
- Chvojka, T. R. (Zdeněk Kratochvil, *dit*) 497 (et fig. 81)
- Cieślak, Tadeusz 421n
- Cinémathèque française (La) 662, 766
- Cioflec, Virgil 310
- Ciopraga, Constantin 305n, 306n
- Citti, Pierre 409n
- Clair, René 762, 765
- Claisse, Frédéric 511n
- Clanet, Louis 691
- Clarete, Ibrahim (pseud. de Luis González Bravo) 90 et n
- Claudé, Paul 213, 214 et n, 251, 252, 352
- Clemenceau, Georges 298n, 479, 653
- Clément, Nicolas 782 et n
- Clifton, Edward 728
- Cliquennois, Henry 188n
- Clubs (*voir* Associations)
- CNE (Comité national des écrivains) 179n
- Cocteau, Jean 178n, 179, 181, 184n, 185, 188n, 324, 325, 356, 476, 537, 634
- Coenen, L. 236n
- Coissac, Guillaume-Michel 758
- Colette (Gabrielle Sidonie, *dite*) 758, 761
- Colin, Paul-Émile 251
- Coll i Mirabent, Isabel 382n, 392n, 394n, 395n
- Collections éditoriales
- Biblioteca del ridere, collection (A. F. Formiggini) 147
- Biblioteca Universal, collection (Ángel Fernández de los Ríos) 89
- Collection of British and American Authors (Tauchnitz) 331n
- Collezione di mistici (publiée par *Leonardo*) 206
- Keynotes Series (John Lane) 815
- Roman-Succès (Albin Michel) 588
- Collins, Thomas J. 828n
- Colonna, Édouard 291
- Comès, Geneviève 262n
- Compagnon, Antoine 266n
- Conder, Charles 369, 370, 372, 374, 375, 377
- Connolly, Cyril 334
- Conover, Anne 331
- Conrad, Joseph 325
- Consolini, Marco 661, 663n
- Constancio, Francisco Solano 31
- Conti, Eleonora 805n
- Cook, Florence 135
- Cooke, Nathaniel 36
- Coolus, Romain 600 et n, 601, 602 (fig. 92), 603 (fig. 93a-b)
- Cooper, Merian C. 592 et n
- Cooper-Richet, Diana 19, 23n, 25n, 26n, 27n, 28n, 29n, 30n, 31n, 370n
- Copeau, Jacques 665 et n, 672
- Copestake, Ian D. 321n
- Coquin, François-Xavier 427n
- Cordellier-Delanoue, Étienne 514 et n
- Corinth, Lovis 455n
- Cormon, Fernand 377
- Cornea, Paul 305n
- Cornel, Theodor 305, 310 et n, 311 et n
- Cornelis de Moor, Pieter 245
- Corona, Francisco 84n
- Coront, Joseph 302n
- Corot, Camille 303, 377
- Corpet, Olivier 7, 8 et n, 11, 29n
- Cortón, Antonio 142 et n, 143n
- Coşbuc, George 306n
- Costetti, Giovanni 205, 206
- Costin (pseud. de Petraşcu, Nicolae) 310n

- Coudray, Edmond 67, 68
 Coulanges, J.-Aurélien 800
 Coulon, François 348
 Coulon, Marcel 407 et n
 Couperus, Louis 264
 Courajod, Louis 708 et n
 Courbet, Gustave 514n, 515 et n, 516
 Courboin, Eugène 599
 Coutances, Edmond (pseud. d'Edmond Girard) 560 et n
 Coutans, Renée de (pseud. d'Aline Harland) 375
 Couté, Gaston 636n
 Crackanthorpe, Hubert Montague 375n, 376, 379, 380
 Craig, Edward Gordon 665, 666 (fig. 114), 667 et n
 Crampel, Paule 599
 Cranach, Lucas, l'Ancien 705
 Crane, Hart 332
 Crane, Stephen 325
 Crane, Walter 150, 302n, 841 et n
 Crary, Jonathan 653 et n
 Crawhall, Joseph 377
 Crémieux, Albert 533 et n
 Crémieux, Benjamin 271
 Crevel, René 180, 186n, 188n, 189n, 324, 332
 Crispi, Francesco 111
 Crookes, William 135
 Cros, Charles 401n, 402n
 Cros, Pascal 350n
 Crosby, Caresse 320, 331 et n, 332, 335
 Crosby, Harry 320, 330-332, 335
 Crotti, Jean 186
 Cruciani, Fabrizio 664n
 Cruz, Liberto 269n
 Cruz, Madalena Carretero 269n
 Cunard, Nancy 320, 330, 334, 335
- D** _____
- Dagnan-Bouveret, Pascal 377
 Daireaux, Max 800 et n
 Dalí, Salvador 192n
 Dandieu, Arnaud 533
 D'Andrea, Patrizia 129n, 132n
 Danguy, Laurence 21, 99n, 100n, 101n, 105n, 146n, 148n, 149n, 150n, 450n, 457n, 496n
 Danilowatz (Danilowacz), Josef 158
 D'Annunzio, Gabriele 153, 204, 210, 212 et n, 266, 268, 272, 274 et n
 Dante (Durante degli Alighieri, *diti*) 108, 150, 211n, 353, 426
 Darantiere, Maurice 335
 Darbour, Gaston 598n, 599
 D'Arcy, Ella (Constance Eleanor Mary Byrne, *dite*) 372, 375n, 376
 Darío, Rubén 222 et n, 227, 228n, 229n, 404n
 Darmesteter, James 273
 Darras, Jacques 327n
 Darwin, Charles 421, 622
 Darzens, Rodolphe 200 et n, 789
 Datta, Venita 260n
 Daudet, Alphonse 728n
 Daumal, René 192, 193
 Daumier, Honoré 90 et n, 91, 105, 149, 385n, 457, 458n, 469n, 575n, 597, 634, 637 et n, 640n, 657
 Dauthendey, Max 210
 David, Jacques-Louis 514n
 David, Maurice 181
 Davidescu, Nicolae 306, 312
 Davidson, John 363, 379
 Davilla, Alexandru 299
 Davis, Stuart 327
 Davray, Henry-D. 263n, 264, 379
 Dayot, Armand 284
 Dearmer, Mabel (Mrs. Percy Dearmer) 365, 818
 Dearmer, Percy 365
 Debabov, Dmitri 736, 745
 De Bosis, Adolfo 204
 Debray, Régis 652 et n
 Debussy, Claude 252, 351
 De Carolis, Adolfo (parfois De Karolis) 153, 204, 206, 846
 Décaudin, Michel 9 et n
 Décimo, Marc 180n
 Declareuil, Joseph 350n
 Dedieu, Jean-Claude 419n
 Deffoux, Léon 562n

- Degas, Edgar 370, 376, 566, 634
 Degron, Henri 348 et n, 350n, 362n
 Dehmel, Richard 210, 408n
 Delacroix, Eugène 577n
 Delard, Eugène 793
 Delaroche, Achille 550
 Delaunay, Else 783n
 Delaunay, Robert 186
 Delaunois, Alfred 846n
 Delavrancea, Barbu S. 298n
 Delaw, Georges (Henri Georges Deleau, *dit*) 407n, 599, 605 et n, 606 (fig. 96), 607 (fig. 97), 609, 635
 Delbanco, Otto Herman 39
 Delcassé, Théophile 472
 Deledda, Grazia 153, 835n, 844
 Deligne, Simone 423n
 Delluc, Louis 758 et n, 761, 762, 768
 Delombre, Paul 122 (fig. 16)
 Delons, André 764
 Delorme, Hugues 697 et n, 699 (fig. 131)
 Delormel, Henry 399, 407 et n
 Delporte, Christian 634 et n
 Delsemme, Paul 266n, 272n
 Delteil, Joseph 181
 Deltenre, Ernst 236n, 240n
 Delvy, Jean-Louis 182n
 Dementiev, Alexandre 747n
 Demetriade, Mircea 299, 308 et n
 DeMille, Cecil B. 761
 Demoor, Marysa 140n
 Denijn, Victor 237n
 Denis, Benoît 13 et n, 511n
 Denis, Maurice (*voir aussi* Louis, Pierre) 233, 234n, 236, 240 et n, 241 (fig. 40), 245 et n, 248, 249, 252-254 (et fig. 43), 561 et n, 566, 596, 597, 600n, 605, 799
 Denise, Louis 236n, 350n
 Denisoff, Dennis 364n, 366 (fig. 52), 367 (fig. 53), 371 (fig. 54), 373 (fig. 55), 374 (fig. 56), 808 et n (et fig. 141), 810n, 811 (fig. 142), 813 (fig. 143), 816 (fig. 144), 819 (fig. 145)
 Densușianu, Ovid (*voir aussi* Ervin) 306n, 310 et n, 312
 Depaquit, Jules 599, 605 et n, 607 (fig. 98)
 De Pasquale, Andrea 840n
 De Praetere, Jules 245
 Depré, Ernest 694
 Derème, Tristan 181, 800
 Dermée, Paul (Camille Janssens, *dit*) 172-173 (fig. 32), 178, 179, 183n, 184, 186, 189 et n, 191 et n, 194n, 195
 Desbordes-Valmore, Marceline 348n
 Desbuissons, Frédérique 515n
 Descaves, Lucien 494, 793
 Des CAdenZALS, A. (pseud. de Frédéric-Auguste Cazals) 546n, 551n
 Deschamps, Gaston 259
 Deschamps, Léon 348, 385, 390, 392n, 547, 551 et n, 565, 649, 683
 Desdevises du Désert, Georges 393
 Des Gachons, Andhré 302, 560n, 608, 609, 683
 Des Gachons, Jacques 560n, 683
 Desnos, Robert 180, 190, 192 et n, 194n, 195, 534, 795
 Despons, Louis 681, 683 et n
 Des Rieux, Lionel 543n
 Dessy, Clément 101n, 195n, 560n, 562n, 565n, 566n
 Desvois, Jean-Michel 142n
 Detaille, Édouard 460, 573n
 Dethomas, Maxime 400
 Detouche, Henry 573n
 Dévigne, Roger 330
 Devreux, Lise 780n
 Dewet, Christian (*voir* Wet, Christiaan Rudolf de)
 Dewey, John 321
 Dézamy, Adrien 123n
 Dezarrois, André 706n
 Dhôtel, André 188n
 Diamant-Berger, Henri 757, 762
 Diaz, José Luis 520n
 Díaz-Pérez, Viriato 226 et n
 Didier, Bénédicte 517n, 518n, 519, 576, 577n
 Didron, Adolphe-Napoléon 513 et n, 514 et n
 Dierx, Léon 350n, 359
 Diet, Edmond 694, 696 et n
 Dietz, Johannes H. W[ilhelm] 437, 447 et n

- Di Giacomo, Salvatore 267
 Dill, Emil 110 et n
 Dillane, Fionnuala 140n
 Dimakopoulou, Stamatina 323n
 Di Méo, Nicolas 261n
 Dimitrescu-Iași, Constantin 299 et n
 Diriks, Anna 407n
 Disney, Walt 765
 Dissescu, Constantin 298n
 Distributeurs de films
 AGC 591n
 Établissements Louis Aubert 591n
 Pathé-Consortium 591n
 Société des cinéromans 760, 762-764
 Tamasa 592n
 Théâtre du temple 592n
 Divoire, Fernand 800 et n
 Dixmier, Élisabeth 107n, 452, 468n
 Dixmier, Michel 107n, 452, 468n, 498
 (fig. 82), 615n, 635n
 Dobenesque, Étienne 827n
 Döblin, Alfred 534
 Doesburg, Theo van 186
 Dohet, Justine 176n
 Doizy, Guillaume 637 et n
 Dolent, Jean 560-562, 564 et n, 568n,
 570 et n
 Dolney, Raphaël (pseud. d'Emmanuel
 Signoret) 348
 Domergue, Jean-Gabriel 576n
 Donna, Gabriel 299
 Donnay, Maurice (Maurice Donnay de
 Gavotty, *dit*) 522n
 Doré, Gustave 108, 634 et n, 635n
 Dornis, Jean (pseud. d'Elena Goldschmidt,
 ép. Beer, puis Drouin, *dite*) 270, 271
 Dos Passos, John 325n
 Doucet, Jérôme (*voir aussi* Montfrileux)
 127n, 128 et n, 129n, 141 et n
 Doudelet, Charles 236, 245, 246 (fig. 41)
 Doumic, René 268, 354n, 544 et n, 545,
 555
 Dowling, Linda 814 et n
 Dowson, Ernest 372, 377, 378, 380
 Dradi, Massimo 840n
 Dreuilhe, J. M. 396n
 Dréville, Jean 763
 Dreyfus, affaire 260 et n, 461 et n, 654
 Dreyfus, Jean-Paul (plus tard Jean-Paul
 Le Chanois) 764
 Drieu La Rochelle, Pierre 173, 181, 196
 Drucker, Johanna 808n
 Drujon, Fernand 637n
 Drumont, Édouard 602 (fig. 91)
 Držka, correspondant de Jossot 494n
 Drzymala, Michał 431 et n
 Du Bled, Victor 793
 Dubochet, Jacques-Julien 38
 Dubochet, Jean-Baptiste Alexandre 37
 Dubus, Édouard 200, 350n
 Du Camp, Maxime 793
 Duccini, Hélène 472n
 Duchamp, Marcel 190, 333, 850
 Duchamp, Suzanne (ép. Jean Crotti) 186
 Dücker, Elisabeth von 460n
 Duclert, Vincent 195n
 Ducoté, Édouard 683, 800
 Ducrey, Guy 132n
 Dudovich, Marcello 151, 153, 155 et n, 156
 (fig. 29), 157, 475
 Dufet, Michel 705n, 708n, 711n
 Dufief, Jean-Pierre 523n
 Dufour, Hélène 559n, 567 et n
 Duhamel, Georges 180n, 804
 Duican, Ion (pseud. d'Alexandru Bogdan-
 Pitești) 298n
 Dujardin, Édouard 211, 376
 Dujardin, Philippe 177n
 Dullin, Charles 672, 673 et n
 Dumas, Alexandre 66 et n
 Dumercy, Charles 240n
 Dumur, Louis 200, 209
 Duncan, Isadora 179, 706
 Duncan, John 811 (fig. 142)
 Dunne, Mary Chavelita 375n
 Dupanloup, Félix, M^{gr} 121 et n, 123n
 Du Plessys, Maurice 350n, 546 et n, 550
 Dupont, Aristide 237n
 Dupuy, Jean 760
 Durand-Ruel, Paul 597
 Durand, Carolus 378
 Durand, Pascal 258n, 271n
 Dürer, Albrecht 108, 751

Duret, Théodore 185 et n, 376, 597
Durieux, Frank 199n
Durrell, Lawrence 317n
Duruy, Georges 793
Duruy, Victor 220n (et fig. 36)
Dussert, Éric 797
Dutra, Eliana de Freitas 27n, 31n
Duvau (Duveau), Georges 181, 196
Duvillier, Marc 667n

E

Eastwick, Mrs. Egerton 267
Eckmann, Otto 149
Eco, Umberto 833
Éditeurs
A.F. Formiggini (Angelo Fortunato Formiggini) 147
Adriano Salani Editore 830, 832 et n, 833
Albert Langen, Buch-& Kunst-Verlag 459 et n, 460, 465, 467
Albin Michel 120, 574n, 588 et n
André Devambe 641, 645 (fig. 109)
Armand Colin 30, 127, 128
Arthème Fayard 120n
Arti Grafiche Ricordi 155
Arts et métiers graphiques 180n
Au Sans Pareil 180 et n, 181 et n, 189n, 194, 195
Bernhard Tauchnitz 331 et n
Bernoux et Cumin 127
Bernoux, Cumin et Masson 127n
Biblioteca Renacimiento, maison d'édition d'*Helios* 223
Bibliothèque Artistique et Littéraire, marque d'éditeur de *La Plume* 203n
Bibliothèque de *L'Occident* 250-252
Bibliothèque du *Saint-Graal* 349, 355
Black Sun Press 320, 331 et n, 332, 335
Bodley Head (The) 364n, 365, 807, 812, 814, 815, 816 (fig. 144), 818, 826
Calmann-Lévy 257, 270, 271, 564
Chapman & Hall 30n
Collection de « Vers et Prose » 411
Contact Editions/Press 319, 325, 335
Copeland and Day 365
Dietz 437, 448, 449
Dover 719n
Dubuisson, éditeur-imprimeur 137 et n
Duckworth 325
Ed[mond] Sagot 394
Édition des *Feuilles libres* 180, 194

Éditions de *L'Art et la Scène* 683 et n
Éditions de *La Revue blanche* 262, 687n
Éditions de *La Vie parisienne* 577n
Éditions du *Mercure de France* 203, 206 et n, 213, 214, 264, 358n, 789 et n, 793 et n
Éditions du Projecteur 194
Éditions Jalou 580n, 582 (fig. 86b)
Éditions Jean Budry/Budry et Cie 191 et n, 194
Éditions Jean-Michel Place 178n, 181n, 183n, 184n, 188n, 190n, 192n, 193, 539n, 796n
Édouard Dentu 42
Elkin Matthews et John Lane 365, 379, 812
Eugen Diederichs 206 et n, 835n
Eugène Fasquelle 251n, 263, 574n, 576n
Félix Juven 458 et n, 465, 469, 474, 597 et n, 601, 605
Ferenczi 574n, 576n, 587 (fig. 89a)
Ferenczi et Fils 581n, 587n, 591n
Firmin-Didot 272
Friedrich Bruckmann 280, 281n, 287-289, 290
Gallimard 194, 764
Gaspar y Roig 57
Georges Charpentier 30
Girard 560 et n, 561 et n, 570
Giulio Ricordi 154 et n, 155
Giunti Editore 833, 838
Goupil & Cie, éditions d'art 123n, 377n, 712 et n
Hachette 37, 270, 333
Hans von Weber Verlag 210, 213n
Heinrich et Cie 65
Henri Floury 233n
Henri Heugel, éditeur de musique 120n
Horace Liveright (Boni & Liveright) 332
Hours Press 320, 335
Istituto Italiano d'Arti Grafiche 147, 151
John Murray 24
José Corti 764
Josep Thomas, imprimeur et éditeur 385
Julius Hoffmann 628
Kelmescott Press 840, 841 et n
La Maison d'Art 521, 522
La Renaissance du livre 380, 574n, 578 et n, 579 (fig. 85a), 583 (fig. 87a), 585n, 586 (fig. 88a-b)
Léon Vanier 347, 355n, 550, 683, 801n
Librairie académique Perrin 267, 801n
Librairie centrale des beaux-arts 280, 713

- Librairie d'art Ludovic Baschet 123 et n
 Librairie de l'estampe 587
 Librairie Stock 18, 180, 184 et n, 194
 Libreria della *Voce* 204n
 Macmillan 24
 Maison des Poètes 560 et n, 570n
 Manzi, Joyant et Cie 712 et n
 Marcel Seheur, éditeur 574n, 587n
 Martin Gerlach 628 et n, 629
 New Directions 333
 Nilsson/Per Lamm 732
 Obelisk Press 320, 333, 339
 Offenstadt Frères 732
 Ovid Press 335n
 Paul Ollendorff 120 et n, 271, 584n
 Random House 331
 Reclam, éditions 449
 Roving Eye Press 335
 Savoir Vivre, éditions d'art 184
 Simplicissimus-Verlag G.m.b.H. 474
 Società editrice rivista *La Donna* 157
 Stock-Delamain, Boutelleau et Cie 184
 Three Mountains Press 320, 324, 325,
 330, 334, 335n
 Williams & Norgate 30
 Édouard VII, roi de Grande-Bretagne et
 d'Irlande 495 (fig. 80), 496, 536 et n
 Edwards, Paul 661, 722n, 723n, 727n, 728n
 Eekhoud, Georges 500
 Ege, Konrad 456n
 Egerton, George 379, 807, 815, 818
 Eglinton, William 131, 137
 Ehrlicher, Hanno 774
 Eisenschitz, Bernard 427
 Eisenstein, Sergueï 427
 Eitelberg, Max 449
 Eliade, Aurel 296
 Eliot, Thomas Stearns 319, 325, 331, 333,
 532 et n, 535, 536
 Ellerman, Bryher (fille du suivant) 330
 Ellerman, John, Lord 330
 Éloi, Catherine 780n
 Elorza, Antonio 80n
 Elskamp, Max (*voir aussi* EM. et Haëe,
 Em.) 234 et n, 236, 245, 247 et n, 248,
 251
 Eluard, Paul 172 (fig. 32), 179 et n, 180,
 188n, 194n, 195, 790, 795
 EM. (pseud. de Max Elskamp) 247
 Emelina, Jean 657 et n
 Emerson, Ralph Waldo 321n, 358
 Eminescu, Mihai 296, 303, 307
 Endé, dans *Sovetskoe Foto* 753n
 Enescu, Theodor 310n
 Engels, Friedrich 447, 565
 Engert, Max 457
 Engl, Josef Benedikt 460, 475
 Enoch, Robert (*dit* Mathias Lübeck) 181
 Enseignement
 Collège de France 30, 195, 262, 703
 Condorcet, lycée 370, 600n
 École des arts décoratifs (Berlin) 475
 École des arts décoratifs (Vienne) 628
 École des beaux-arts (Bucarest) 295
 École des beaux-arts (Iași) 295
 École des beaux-arts (Paris) 376, 564, 678
 École du Louvre 703
 Institut catholique de Paris 253
 Julian, académie 377, 378, 460, 466, 598
 et n, 599
 Université nouvelle de Bruxelles (l') 405
 Ensor, James 236, 245, 847
 Entreprises
 Carl Hentschel and Company, entreprise
 de gravures 817
 César y Minca 72
 Comptoir national d'escompte 412
 Cunard Line 330
 Demont, E. 70
 Ditta dell'Olio Sasso 834, 836 (fig. 146),
 838
 Guerlain 70
 Hermann-Lachapelle 70
 Illustrated London News Group (The) 37
 Massiquoist et Mercier, importateurs 71
 Philipp et Kramer, cartes postales (Vienne)
 838
 Saarbach's News Exchange 475
 Schneider, marchand d'armes 479, 480
 (fig. 77)
 Time Inc. 45
 Welten, cartes postales (Karlsruhe) 838
 Éon, Francis 800
 Epstein, John 762
 Eremitano, Fra (pseud. non identifié) 547
 et n, 548, 553 et n
 Erik le Rouge 327n
 Erler, Fritz 103, 104 (fig. 12)
 Ernst, Max 714n
 Ernst, Maximin 456

Ervin (pseud. d'Ovid Densusianu) 310n
 Espagnat, Paul d' 599
 Espagne, Michel 265n, 268 et n
 Esse, René 652n
 Estoppey, David 549n
 Evans, Walker 332
 Éveno, Patrick 42n
 Everling, Germaine 186, 191
 Ewig, Adolphe 73-74 et n
 Expositions
 Biennale (Venise) 151, 844
 Exposition des artistes indépendants
 (Bucarest, 1896) 296
 Exposition des peintres impressionnistes et
 symbolistes (Paris, 1893) 564n
 Exposition des Portraits des écrivains et
 journalistes du siècle (Paris, 1893) 563
 et n
 Exposition des Portraits du prochain siècle
 (Paris, 1893) 507, 559 et n, 563-567
 Exposition des Portraits du siècle (Paris,
 1883 et 1885) 564
 Exposition internationale d'art (Venise,
 1907) 846
 Exposition internationale de photographie
 727
 Exposition internationale de Sempione
 (Milan, 1906) 846
 Exposition internationale des arts
 décoratifs modernes (1916) 712
 Exposition internationale des arts
 décoratifs modernes (Turin, 1902) 284
 Exposition internationale du livre (Leipzig,
 1914) 159
 Exposition ouvrière (Prague, 1902) 616
 Exposition universelle (Londres, 1862) 42
 Exposition universelle (Paris, 1855) 42 et n
 Exposition universelle (Paris, 1900) 142 et
 n, 281, 291n, 620, 628, 707
 Exposition universelle d'art et d'industrie
 (Paris, 1867) 42
 Expositions Arts & Crafts 284
 Expositions de *Pèl & Ploma* (Barcelone)
 395
 Expositions universelles ou internationales
 41-42, 45, 46, 64
 Kunstverein (Vienne) 628

F

Fabre, Ferdinand 348, 355
 Fabre, Gabriel 350

Faguet, Émile 120n, 260, 268, 681
 Fagus (Georges-Eugène Faillet, *dit*) 562n
 Falco, Gian (pseud. de Giovanni Papini)
 206, 211n
 Fallières, Armand 478
 Fanelli, Giovanni 150n, 158n, 587, 588n
 Faramond, Julie de 663n
 Fargue, Léon-Paul 180, 191, 336, 560, 570
 et n, 576n
 Fariat, Axelle 285n
 Farrell, James 334
 Fasolato, Patrizia 148n
 Fau, Fernand 573n, 598, 599
 Faulkner, William 331
 Fauré, Gabriel 351
 Fawcett, Trevor 703n
 Felgine, Odile 179n
 Fels, Florent (Florent Felsenberg, *dit*) 172
 (fig. 32), 178n, 181-186, 194 et n, 195
 Fels, Ferdinand 184, 185
 Felsenberg, Florent (*dit* Florent Fels) 185
 Fénéon, Félix 597, 640 et n, 708
 Férat, Serge (*voir aussi* Cérusse, Jean) 174
 Ferdinand VII, roi d'Espagne 79
 Ferenczi, Joseph 574n, 576n, 593 (fig. 89a)
 Ferguson, Priscilla Parkhurst 33n
 Fernández de los Ríos, Ángel 57, 89, 90n
 Fernandez, Émile 181
 Ferniot, Paul 520-522
 Ferretti, Massimo 151n
 Fescourt, Henri 762
 Fêtes et bals
 Bal des Quar'z'Arts 648
 Moulin de la Galette 382
 Vachalcade 652
 Feuerhahn, Nelly 638 et n
 Feuillade, Louis 762
 Feure, Georges de 291, 564, 565, 608
 Feyder, Jacques (Jacques Frédéric, *dit*) 758,
 767
 Feyel, Gilles 280n, 667n
 Ficini, Andrea 830, 832n
 Fidus (Hugo Höppener, *dit*) 149
 Fièvre, Zénon 352
 Fierens, Laurent 237n
 Fierens-Gevaert, Hippolyte 284
 Figuière, Eugène 412 et n

- Fileti Mazza, Miriam 151n, 832n
 Filiger, Charles 204n
 Filon, Augustin 269, 270
 Finetti, Gino von 466, 472n
 Finot, Jean 271
 Fischer, Hubertus 101n
 Fitzgerald, Annelie 320n
 Flameng, Jules 678
 Flandrin, Paul 254
 Flaubert, Gustave 214 et n, 372, 526
 Flemig, Kurt 460n
 Fletcher, John Gould 534 et n
 Florea, Rodica 305n
 Florescu, Bonifaciu 308
 Florian, graveur 139
 Florian, Ernest 135n
 Florian, Frédéric 129, 130 (fig. 20), 131 (fig. 21), 133 (fig. 22), 134 (fig. 23), 136 (fig. 24), 137, 138 (fig. 25)
 Flouquet, Pierre-Louis 188n
 Flux, H. (pseud. de Wilhelm Bloss) 441n
 Foerster, Norman 321
 Fogazzaro, Antonio 267
 Fogelquist, Donald 217 et n
 Folch, Santiago 393n
 Follin, Henri Léon 183
 Fondations (*voir* Archives)
 Fonds (*voir* Archives)
 Fonseca, Edoardo de 153
 Fontaine, Simon 176n
 Footitt (George Tudor Hall, *dit*) 601, 603 (fig. 93a-b)
 Forain, Jean-Louis 458, 461, 597-601, 630 et n
 Ford, Charles Henry 327
 Ford, Ford Madox (*voir aussi* Chaucer, Daniel) 317n, 320 et n, 323-326, 330, 334, 337n, 528 et n, 529 et n, 537-540
 Ford, Hugh 331n, 334n
 Ford, Tom 209n
 Forestier, Louis 261n
 Forot, Charles 559n, 794n, 799
 Forst, Vladimír 493n
 Forster, Jeanne 535n
 Fort, Germaine (née Germaine Pouget, ép. Paul Fort) 412
 Fort, Jeanne (fille de Paul) 405n, 411
 Fort, Paul 344, 399 et n, 400, 403, 404n, 405n, 408n, 409n, 410-413, 415n, 672, 798
 Fort, Robert (neveu de Paul) 407n, 408n, 411n
 Fossier, François 598n
 Foster, Jeanne 535 et n
 Fouché, Pascal 181n
 Foujita, Tsuguharu 175
 Foulon, Anne-Cécile 281n, 287n
 Fouquier, Henry 260
 Fourier, Charles 93n
 Fournier, Henri 471
 Fournière, Eugène 649n
 Fradeletto, Antonio 844
 France, Anatole 123n, 251, 350n, 370, 372, 393 et n, 458, 459n, 466 et n, 475, 516 et n, 526, 793
 Francés, José 224 et n
 Francfort, Didier 419n
 Franck, César 240, 351
 Franco, Francisco, général 362n
 François d'Assise (saint) 243
 Frank, Waldo 322, 526, 533
 Franquelo, Ramón 84n
 Frantz, Henri 284
 Fravalo, Fabienne 169, 384n, 661, 704n, 708n, 713n
 Frechet, Serge 605n
 Fréchuret, Maurice 598n
 Frédéric I^{er}, Barberousse, empereur germanique 462
 Frédéric, Léon 847
 Frehner, Matthias 108n
 Frémiet, Emmanuel 377
 Frémy, Arnould 779 et n
 Freytag, Gustav 267
 Friederichs, Hulda 139-140 et n
 Friedland, Siemon 736, 748
 Froissart Pezone, Rossella 9n, 514n, 704 et n, 709n
 Frollo, Claudio (pseud. d'Ernesto López) 225n
 Froloff, Nathalie 807n
 Fromenteau, Marcel 800
 Front, Eugène 562n
 Frontaura, Carlos 81 et n, 82, 86, 88

Froude, James 270
Frunză, Mihai 305n
Frybes, Stanislaw 420n
Fryze, Feliks 421
Fuchs, Eduard 456 et n, 457
Furetière, Antoine 510n

G

Gabillard, Paul 348
Gabor, Georges 181, 183n, 184-186
Gabriel, Narciso de 79n
Gaffuri, Paolo 151
Gaillard, Eugène 291
Galanis, Démétrios 452
Galantara, Gabriele (*voir aussi* Rata Langa) 450-452
Galeries
 Art et Industrie 714n
 Azimut 848
 Bernheim-Jeune 708, 709n
 Feuillets d'art (Les) 713
 Galeria Pesaro 847n
 Georges Petit 563, 564
 Hôtel des Arts, galerie Manzi et Joyant 713
 Louis-Léon Le Barc de Boutteville 559, 564-567, 596
 Paul Durand-Ruel 564, 597
 Sacre du printemps (Le) 178
Galey, Alan 824n
Galiani, Ferdinando (*dit* l'abbé Galiani) 212 et n
Galignani, Giovanni Antonio 25n, 26 et n, 29 et n
Gállego Cuesta, Susana 395n
Galli, Riccardo 835
Gallien, Pierre-Antoine 175
Gallieni, Joseph-Simon, général 254
Gallimard, Gaston 764
Galmiche, Xavier 345, 433n, 489n, 493n
Galperin, Denise R. 200n
Gan, Alexei 736, 737, 738 (fig. 136)
Gance, Abel 758, 762
Ganderax, Louis de 272, 793
Gandrey, Aristide 683n
Ganghofer, Ludwig 466
García Ruescas, Francisco 70n
Gardelle, Camille 284

Gardes, Jean-Claude 86n, 344, 435n, 457n, 458n, 472n, 489n, 605n
Garland, Hamlin 266
Gašiorek, Andrzej 316n
Gasquet, Joachim 348, 350n, 352 et n, 355, 356, 357n, 359
Gasteiger, Anna Sofie 213n
Gaubert, Ernest 801n
Gaudin, Jean 285
Gauguin, Paul 204n, 210, 252, 560, 565 et n, 566, 568n, 597, 598, 608
Gauthier, Christophe 662, 763n, 766n
Gautier, Judith 349
Gautier, Théophile 123
Gavarni, Paul 91
Gavault, Paul 696n
Gazquez, Denis 780n
Geddes, Patrick 810
Geheeb, Reinhold 461, 466, 478
Gellér, Katalin 842n
Gellner, František 492, 497, 500, 501 (fig. 84), 503
Gemis, Vanessa 517n
Genette, Gérard 91n, 518n, 657n
Géniaux, Charles 722, 729, 731
Géo-Charles (Charles Louis Prosper Guyot, *dit*) 175, 191
George V, roi de Grande-Bretagne et d'Irlande 646 (fig. 110), 647 (fig. 111)
George, Stefan 212 et n
Georges I^{er}, roi de Saxe 471
Georges (saint) 303, 479
Gérard, Francis (Gérard Rosenthal, *dit*) 181, 188n, 195
Gerbault, Henry 573n, 578 et n, 580n
Germain, Alphonse 237n, 348, 350n, 560, 561 et n, 565
Gérôme, Jean-Léon 377 et n
Gervais-Courtellemont, Jules 728
Gervais, Thierry 280n, 288n
Gervereau, Laurent 636n, 652n
Ghéon, Henri 251, 252
Ghiglia, Oscar 205
Ghil, René 790 et n, 795
Ghiraldo, Alberto 229n
Ghisleri, Arcangelo 151

- Gide, André 209, 213 et n, 214 et n, 251 et n, 252 et n, 258, 262, 336, 358 et n, 359, 393 et n, 412
- Gignoux, Régis 401n
- Gilbert, Frédéric (*dit* Yveling Rambaud) 129 et n
- Gilbert, Stuart 331
- Gilbert-Lecomte, Roger 192
- Giles, Paul 321, 322 et n, 326 et n, 328 et n
- Gilkin, Iwan 401n
- Gill, André (Louis-Alexandre Gosset de Guines, *dit*) 469n, 573, 634, 781
- Giné Janer, Marta 63n, 64n
- Ginisty, Paul 680
- Girard, Antonine 560
- Girard, Edmond (*voir aussi* Coutances, Edmond) 560-562, 564 et n, 567-571
- Girardin, Émile de 271n
- Giraudoux, Jean 336
- Gissing, George 267
- Giuliano il Sofista (pseud. de Giuseppe Prezzolini) 206, 212 et n
- Givray, M., photographe 731
- Glaire, Siméon 396
- Glinoyer, Anthony 28n
- Gobbers, Walter 199n
- Godechot, Jacques 639n
- Godefroy, Émile 405, 406n
- Godefroy de Bouillon 462
- Godlewski, Wenceslas 423n
- Godoli, Ezio 150n, 157n, 158n, 587, 588n
- Godwin, William 182
- Goethe, Johann Wolfgang von 210, 214 et n, 273, 358, 359, 447 et n, 468n, 472, 653n
- Goetz, Olivier 563n
- Goffin, Arnold 238n
- Gogibu, Vincent 168, 234n, 258n, 347n, 804n
- Golberg, Mécislas 357n, 359
- Goldschmidt, Elena (*voir aussi* Dornis, Jean) 270
- Goldsmith, Oliver 24
- Golia (Eugenio Colmo, *dit*) 157
- Goll, Claire 190, 191 et n, 193n
- Goll, Yvan 172-173 (fig. 32), 189, 190 et n, 191 et n, 193n, 795
- Gómez de la Serna, Ramón 539
- Goncourt, Edmond de 565, 597, 793
- Goncourt, Edmond et Jules de 363, 526
- Goñi, José María 64n
- González Brabo (Bravo), Luis (*voir aussi* Clarete, Ibrahim) 80, 90 et n
- González-Blanco, Andrés 224 et n
- González-Blanco, Pedro 224n, 225, 226n, 227n, 230
- Goold, Littelus 369
- Gorel, Michel (Michel Goreloff, *dit*) 763
- Gorguet, Auguste-François 573n, 700 et n
- Gosé, Francisco Javier 475
- Gosk, Hanna 417n
- Gosse, Edmund 375, 376
- Gotch, Caroline (née Burland Yeats) 372, 374
- Gotch, Thomas (époux de Caroline Gotch) 374
- Gottlob, Maurice 615
- Goupil, Adolphe 123 et n, 377 et n
- Gourdon, Suzanne 148n, 149n, 150n, 457n, 461n, 605n
- Gourmont, Remy de 168, 201 et n, 203 et n, 204n, 209, 211-214, 227n, 234 et n, 235 et n, 242, 244, 253, 259, 263, 306n, 357n, 358, 379, 413 et n, 543n, 560, 561 et n, 608, 676 et n, 784, 791-794
- Goursat, Georges (*dit* Sem) 467n
- Gozzano, Guido 835n
- Gradwohl, Paul 419n
- Grahame, Kenneth 372
- Grand-Carteret, John 109-111, 113-115, 469n, 575 et n, 640
- Grandais, Suzanne 767
- Grandjean, Gilles 598n
- Grandjouan, Jules 636n
- Grandpierre, Karine 36n
- Grandprez, Agnès 176n
- Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard, *dit*) 637
- Granovetter, Mark S. 412n
- Grasset, Eugène 254, 285, 560n, 608, 629
- Gray, F. Elizabeth 140n
- Grellet, Georges 599
- Grenier, Édouard 352
- Gretor, Willy 458

Gretton, Tom 161n
 Grévin, Alfred 573n
 Griffith, David Wark 761
 Griffiths, Ralph 24
 Grilli, Elisa 168
 Grimmelshausen, Hans Jakob Christoph von 459
 Grinberg, Alexandre 743
 Grizzanti, Gaetano 840n
 Groensteen, Thierry 638n
 Grojnowski, Daniel 543n, 683n
 Grokhovski, Pavel 752 et n
 Groupes (*voir* Associations)
 Groux, Henry de 568 et n
 Grubicy de Dragon, Vittore 846, 847n
 Grün, Jules 649
 Grunewald, Michel 455n, 475n
 Grusin, Richard 824 et n
 Guérin, Charles 254, 406 et n
 Guérin, Henri 562
 Guiguet, François 563-565
 Guilbert, Yvette 372, 600n
 Guillaume II, empereur d'Allemagne 345, 440, 443, 448n, 455, 462, 465, 469 et n, 471, 478, 495 (fig. 80), 496
 Guillaume, Henri 576n, 648
 Guinard, Paul 383n
 Guiral, Pierre 639n
 Gulbransson-Björnson, Dagny (*voir aussi* Björnson, Dagny) 466n
 Gulbransson, Olaf 157, 466 et n, 469n, 478n
 Gumery, Adolphe 599
 Guthrie, James 377
 Guyaux, André 559n
 Guydo (Joseph Robert Guillaume Le Barrois d'Orgeval, *dit*) 599
 Gyp (Sibylle Gabrielle Riqueti de Mirabeau, *dite*) 599

H

Habermas, Jürgen 655, 656
 Habsbourg (dynastie) 488
 Hadden, Britton 45
 Haëe, Em. (pseud. de Max Elskamp) 248
 Halévy, Daniel 369

Halévy, Élie 369
 Halflants, abbé L. 237n
 Halflants, abbé Paul 237n
 Hallays, André 260
 Halperin, Joan Ungersma 640n
 Hambrook, Glyn 226 et n
 Hamilton, Whitelaw 377
 Hammett, Dashiell 528
 Hammond, Gertrude D. 818, 819 (fig. 145)
 Hamon, Philippe 575 et n
 Hamsun, Knut 458, 461
 Hangiu, Ion 305n
 Hankar, Paul 847
 Hansson, Ola 263
 Hapgood, Norman 372
 Harding, Jason 537n
 Hargley, M., photographe 731
 Harland, Aline (*voir aussi* Coutans, Renée de) 369, 375
 Harland, Henry (*voir aussi* Luska, Sydney) 368-370, 375, 376, 378, 812, 814, 823, 826 et n
 Harlé, Paul-Auguste 766
 Harlez, C. de, M^{gr} 236n
 Harris, Frank 265, 266
 Harrison, Fraser 363n
 Hartzzenbusch, Eugenio 83n, 84n
 Hašek, Jaroslav 433, 493 et n
 Hauptmann, Gerhard 263, 393
 Hausmann, Raoul 850
 Haussmann, Georges Eugène 71
 Hazlitt, William 26
 Heidbrinck, Oswald 598 et n, 599
 Heilemann, Ernst 475
 Heine, Heinrich 426, 447 et n
 Heine, Thomas Theodor 460 et n, 462, 463 (fig. 72), 465 et n, 468 et n, 469 et n, 470 (fig. 74), 471, 474, 477 (fig. 76), 478 et n, 479, 481 (fig. 78)
 Heintz, Günter 449n
 Helios (signature collective) 219, 224, 229, 230
 Hell, Henri 792n
 Hellens, Franz 186
 Helleu, Paul 370, 576n
 Hello, Ernest 353

- Hemingway, Ernest 325-327, 331, 336, 337, 526, 532, 536-539
- Hendler, James 786n
- Hendrix, Harald 805n
- Henisch, Bridget A. 722n
- Henisch, Heinz K. 722n
- Henneuse, Armand 189n
- Henriot (pseud. d'Henri Maigrot) 479
- Henry, George 377
- Henry, Leigh 184
- Henry, Pierre 758
- Hentea, Marius 180n
- Hepp, Alexandre 137n
- Herbiet, Georges (*voir* Christian, libraire)
- Herder, Johann Gottfried von 269, 419
- Heredia, José-Maria de 349n, 370, 372
- Hérelle, Georges 272, 273
- Hériot, Auguste 75n
- Hermann-Paul (Hermann-René-Georges Paul, *dit*) 458, 490 (fig. 79), 598-600, 605, 608 (fig. 99)
- Hermann, Rudolf 158
- Hermetet, Anne-Rachel 209n
- Herold, André-Ferdinand 404
- Hersant, Yves 610n
- Hervieu, Paul 458, 793
- Herzgsell, Teresa 774
- Hesse, Hermann 318, 466, 475
- Hétru, Léon 681, 683, 687, 691
- Heuss, Theodor 475
- Heusser, Hans-Jörg 108n
- Heymann, Berthold 439
- Hibbert, Christopher 49n
- Hieronymos (pseud. de Frank Wedekind) 462
- Hilsum, René 172 (fig. 32), 181n, 195
- Hirsch, Charles-Henry 412 et n, 560
- Hirsch, Paul-Armand 563n
- Hirschi, Stéphane 141n
- Hirschler, Alfred 108n
- Hirth, Georg 148 et n, 149 et n, 150n, 457 et n, 460, 605n
- Hitler, Adolf 441
- Hlaváček, Karel 497n
- Hobbes, Oliver 379
- Hoctan, Caroline 796n
- Hodler, Ferdinand 108 et n
- Hofmannstahl, Hugo von 210, 212 et n
- Hohenstein, Adolf 155
- Hollande, Eugène 348
- Holm, Korfiz 461, 465, 478
- Holme, Charles 280
- Holz, Arno 449
- Home, David Dunglas 137, 138 (fig. 25)
- Homère 516
- Horta, Victor 847
- Houdré, Jacky 86n, 458n, 637n
- Houfe, Simon 807, 808n
- Houghton, Walter E. 50n
- Housman, Laurence 379
- Houssay, Frédéric 793
- Houssaye, Henri 74n
- Huard, Charles 461
- Huber, Emil 107
- Hubert, Paul 520n
- Hübscher, Catherine (*dite* Madame Sans-Gène) 372
- Hueffer, Oliver 323
- Hughes, Langston 539
- Hugo, Victor 228 et n, 349, 409, 654
- Hugon, André 591n
- Huidobro, Vicente 189n
- Huijsmans, Joris-Karl (*voir* Huysmans, Joris-Karl) 240, 242
- Humbert-Mougin, Sylvie 563n
- Hume, David 24
- Huret, Jules 458, 476 et n, 552, 553
- Husson, Paul 173 (fig. 32), 175, 191, 408n
- Huysmans, Joris-Karl 240 et n, 242, 243, 352, 357n, 793

I

- Iancu, Marcel 312
- Ibels, Henri-Gabriel 630 et n
- Ibsen, Henrik 108, 262, 447, 561, 710
- Ignatovitch, Boris 736, 744 (fig. 138), 745
- Ikhok, D., auteur dans *Sovetskoe Foto* 746n
- Iliescu, Adriana 305n
- Ilin, Stancu 305n
- Imprimeurs, presses et papeteries
Alouette (L), presse de Max Elskamp 247

- Avenç (L), établissement typographique 385
 Buschmann, Joseph-Ernest (Anvers) 236, 238n, 240n
 Chiattonne, établissements 837 (fig. 147), 838
 Draeger, papier 124, 127
 Draeger et Lesieur, imprimeur 126 (fig. 18), 127, 128 (fig. 19)
 Durand, Georges, imprimeur (Chartres) 248
 Francisco Seix, établissement typographique 385
 Giroudot, presse 79
 Hesse & Becker, imprimeurs (Leipzig) 466
 Imprimerie de la Bibliothèque de culture idéale (imprimeurs de *Leonardo*) 205n
 Iskra Revolioutsia, imprimerie 753 et n
 Lahure, Alexis, imprimerie 123n
 Strand Engraving Company (The) 280
 Strecker & Schröder, imprimeurs (Stuttgart) 466
 Swan Electric Engraving Company 817, 818
 Tensi, papeterie 157
 Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos 220
 Indy, Vincent d' 252, 351, 393, 548, 549n
 Ingram, Herbert 36, 49
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 254 et n
 Intraina, Enrico 835
 Ioan, Olimp Grigore 311
 Ionescu, Take 298n
 Iovanaki, Ion (*dit* Ion Vinea) 311
 Iribe, Paul 476 et n
 Isaacs, J., auteur dans *the transatlantic review* 534 et n
 Isabelle II, reine d'Espagne 79, 86n, 361
 Isla, père José Francisco de 80n
 Izambard, Georges 406 et n
- J** _____
 Jacinthus (pseud. d'Emmanuel Signoret) 357, 361
 Jackson, Holbrook 807 et n
 Jacob, Max 181, 183 et n, 184n, 185, 795
 Jacobsen, Jens Peter 263
 Jacoby, Leopold 447
 Jakóbczyk, Witold 421n
 Jaloux, Edmond 528
 James, Henry 319, 320, 369, 372, 376, 378
 Jammes, Francis 213, 242, 252, 253n, 406 et n, 412
 Jammes, Sarah 343
 Jammes Newman, Mireille 233n
 Janáček, Leoš 493
 Janet, Pierre 195
 Janin, Jules 515 et n
 Janneau, Guillaume 708
 Jansen, Monica 805n
 Janssens, Camille (*dit* Paul Dermée) 191n
 Jaquelux (Lucien Toniet, *dit*) 574 et n, 581 et n, 587 et n, 592 et n
 Jardin de Jenny, initiative de *Vers et Prose* 412 et n
 Jarrety, Michel 255n
 Jarry, Alfred 204n, 209, 213, 214, 402n, 406 et n, 412, 560, 570 et n, 599, 608
 Jaurès, Jean 475, 648
 Jay, Bill 722n
 Jazulot, Jules 75
 Jdanov, Andreï 849
 Jean d'Arc (pseud. de Jules Roques) 697n
 Jean de France (pseud. de John Lane) 370, 375
 Jean de la Croix (Juan de Yepes Álvarez, *dit*) 234
 Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter, *dit*) 263
 Jeanne d'Arc 534, 535n
 Jeanne, René 763
 Jeanneret, Charles-Édouard (*dit* Le Corbusier) 178, 709
 Jeannot, Pierre-Georges 452
 Jeanpierre, Laurent 315 et n, 317n, 827n
 Jeanron, Philippe-Auguste 513
 Jeffrey, Francis 30
 Jelínek, Hanuš 622 et n, 624n
 Jenny, Heinrich 109, 110
 Jentsch, Hans Gabriel 450, 452
 Jeřábek, Miroslav 502n
 Jiménez, Juan Ramón 220n, 222, 224n, 226n, 227 et n, 228 et n, 229n, 230 et n
 Jiránek, Miloš 616n
 Joanne, Adolphe 37

- Job (pseud. commun d'Adrien Mithouard et d'Albert Chapon) 250 et n
- Johns, Jasper 850
- Johnson, Lionel 380
- Johnson, Samuel 24
- Jolas, Eugène 317n, 318 et n, 320, 326 et n, 327, 328n, 329, 332-334, 336 et n, 532, 534
- Jolas, Maria 326
- Jollivet-Castelot, François 521
- Joncières, André de 648
- Jones, Aled 812n
- Jones, Inigo 270
- Jorgefélice, Cécil 763 et n
- Josche, Rudolf 89n
- Josephson, Matthew 186, 322
- Josserand, Pierre 783n
- Jossot, Henri Gustave 107, 452, 494 et n, 496, 498 (et fig. 82), 499 (fig. 83), 599, 605, 627, 639
- Jouanny, Robert 261n, 262n
- Jourdain, Francis 401n
- Jourdain, Frantz 404n
- Jouvet, Louis 663n, 672 et n, 673n
- Joyce, James 73, 326, 327, 332 et n, 525, 533, 534, 539
- Juan, Miriam 766, 767n
- Juin, Ernest Lucien (*dit* Émile Armand) 182n
- Juin, Hubert 178n
- Jullien, Jean 565, 681
- Jumeau-Lafond, Jean-David 125n
- Jung, Ruth 653n
- Junipérien, Dom (pseud. de Laurent Tailhade) 563 n
- Jusserand, Jean-Jules 793
- Jutrin, Monique 200n
- K**_____
- Kaenel, Philippe 99n, 111n, 149n, 458n, 595n, 634n, 653 et n
- Kafka, Franz 210, 493 et n
- Kahane, Jack 320, 333, 334
- Kahn, Gustave 272, 359, 404 et n, 520n, 543n, 795, 844, 848n
- Kalantzis, Alexia 167, 200n
- Kalifa, Dominique 46n, 65n, 259n, 639 et n, 654n, 655n, 777n, 780n
- Kämpchen, Heinrich 447
- Kandinsky, Vassily 714n
- Karageorgevitch, Bojidar 370, 372
- Karásek ze Lvovic, Jiří 497n
- Karl, Josef 158
- Karmen, Roman 736, 748
- Karnabatt, Dimitrie 299, 310
- Karp-Lugo, Laura 704n
- Karr, Alphonse 654
- Katz, Daniel 329 et n
- Kearns, James 597n
- Keel, Aldo 465n, 467n, 475n, 476n
- Kegel, Max 446, 447
- Kennedy, John McFarland 380
- Kennedy, William 377
- Kerlan, Anne 766n, 767n
- Kessel-Thöny, Dagmar von 460n
- Khalfa, Jean 129n
- Khayyam, Omar 401 et n
- Khnopff, Fernand 302, 847
- Kierner, Giorgio 151, 153, 830, 835 et n
- KIKIRYKI, pseud. non identifié 426
- King, Katie 134 (fig. 23), 135
- Kinon, Victor 236, 237n, 240n, 243
- Kipling, Rudyard 265, 266
- Kirchner, Klaus 479n
- Kirchner, Raphaël 574 et n, 576-578, 579 (fig. 85a), 583 (fig. 87a), 584 et n, 585, 586 (fig. 88a-b), 587-589
- Klein, Yves 850
- Klepikov, Pavel 743 et n
- Kley, Heinrich 475
- Klimt, Gustav 625, 628
- Klingsor, Tristan (Leclère Tristan, *dit*) 251
- Klopstock, Friedrich Gottlieb 267
- Kmiciek, Zenon 421n
- Knight, Charles 50, 51n
- Koch, Alexander 281n
- Koch, Ursula E. 101n, 345, 384n, 388n, 447n, 455n, 456n, 457n, 469n
- Koffeman, Maaike 213n
- Kollwitz, Käthe 475
- Koltsov, Mikhaïl 745

- Kooistra, Lorraine Janzen 364n, 366
(fig. 52), 367 (fig. 53), 368n, 371 (fig. 54),
373 (fig. 55), 374 (fig. 56), 773, 803n,
808 et n (et fig. 141), 811 (fig. 142), 813
(fig. 143), 816 (fig. 144), 819 (fig. 145)
- Koreska-Hartmann, Linda 103n
- Kostka, Alexandre 285n
- Koulechov, Lev 737 et n
- Koumparoulis, Vassili 176n
- Kozáková, Lucie 502n
- Kracauer, Siegfried 764
- Krahmer, Catherine 285 et n, 286
- Kramer, Andreas 209n, 318n
- Kratochvil, Zdeněk (*voir aussi*
T. R. Chvojka) 497 (et fig. 81)
- Kraus, Karl 494
- Krejčí, Karel 500n
- Krenes, Henry 158
- Krüger, Arthur 450
- Krupp Von Bohlen und Halbach, Gustav
479
- Krzywkowski, Isabelle 88n
- Kulczycka-Saloni, Janina 420n
- Kundera, Milan 433 et n
- Kunzle, David 90 et n, 91 et n, 634n
- Kupka, František 189n, 492, 494n, 508,
615-632, 621 (fig. 101), 623 (fig. 102-103),
626 (fig. 104), 631 (fig. 105)
- Kurkdjian, Sophie 45n
- L** _____
- Laboureur, Jean-Émile 210
- Labrusse, Rémi 635n
- Lacagnina, Davide 830n, 846n, 847n
- Lacaze-Duthiers, Gérard de 182
- La Ceppède, Jean de 361
- Lachapelle, Marie-Louise 72
- Lachasse, Pierre 782 et n
- Laclos, Pierre Choderlos de 214 et n
- Lafabrie, Michèle 708n
- Lafenestre, Georges 793
- La Fontaine, Jean de 354, 729
- Laforgue, Jules 214 et n, 412, 793
- Lafuente, Modesto 80 et n
- Lagerlöf, Selma 272
- Lahor, Jean 629
- Lahovary, Constantin 297 et n
- Lalou, René 363 et n, 380, 526, 528-532,
539
- Lam, Jan 420
- Lamartine, Alphonse de 353
- Lambert, André 475
- Lambert, Jacques 123n, 124
- Lamberti, Elena 537 et n
- Lami, Marcel 405n
- Lamoureux, Charles 349
- Lane, John (*voir aussi* Jean de France) 365,
368-370, 375, 377-379, 807, 812, 815,
818, 826
- Lanes, Julien 86n
- Lang, Andrew 267
- Langen, Albert 345, 455, 458-461, 465-
467, 469n, 474-476, 478, 479
- Langen, Dagny (*voir aussi* Björnson,
Dagny) 475, 476
- Langen, Martin (frère d'Albert) 478
- Langlois, Paul 678
- Langlois, Walter G. 183n, 184n, 185 et n
- Langman, Eliezar 736
- Lanugère, Jean (pseud. de Gustave Robert)
348, 353
- Laprade, Pierre 254
- Laprade, Victor de 353
- Larbaud, Valery 181, 191, 380 et n, 528, 532
- Larroumet, Gustave 260
- Larousse, Pierre 25n
- La Salle, Gabriel de 562
- Laskoff, Franz 151, 835
- Lasner, Mark Samuels 364n, 370n, 812n,
826n
- Lassalle, Ferdinand 447
- Lassila, Ora 786n
- La Tailhède, Raymond de 262, 350n
- Latham, Sean 7 et n
- Lau, Otto Emil 450 et n
- Laughlin, James 333
- Laurencin, Marie 407n
- Laurens, Jean-Paul 378
- Lautréamont, comte de (Isidore Ducasse)
351, 357
- Lavant, Rudolf 449
- Lavedan, Henri 793
- Lavery, John 377

- Lavignac, Albert 350
 Lavisse, Ernest 793
 Lawrence, D. H. (David Herbert Lawrence, *dit*) 332, 333
 Lazare, Bernard 543 et n
 Léal, Brigitte 382n
 Léandre, Charles 599, 624n, 641, 646 (fig. 110), 647 (fig. 111)
 Léautaud, Paul 203, 213, 214
 Le Barc de Boutteville, Louis-Léon 559, 564-567, 596
 Le Bedeff, Jean 175
 Lebègue, Léon 599
 Lebesgue, Philéas (*voir aussi* Astériotis, Démétrius et Sokolovitch, Lioubo) 269 et n
 Lebey, André 251
 Le Bocain, illustrateur 595, 596 (fig. 90)
 Le Cardonnel, Louis 248, 348, 350n, 352, 355, 522n, 794, 864
 Leclercq, Bruno 797, 798
 Leclercq, Julien 560, 561 et n, 563-565
 Leclère, Tristan (*dit* Tristan Klingsor) 251
 Le Cœur, Joseph 292n
 Lecomte, Georges 405 et n
 Lecomte, Sophie 176
 Leconte de Lisle, Charles 271
 Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret, *dit*) 171, 178, 709
 Lee, Vernon (pseud. de Violet Paget) 266
 Lefebvre, Jules 377
 Lefebvre, Léon 549n
 Lefort, Marc 183
 Le Fraper, Charles 758, 763
 Le Gallienne, Richard Thomas 375n
 Léger, Fernand 186, 714n
 Le Goff, Jacques 84n
 Legrand, Marc 348, 791 et n
 Legrand-Chabrier (André Legrand et Marcel Chabrier, *dits*) 406
 Le Guern, Philippe 39n
 Lehmann-Schramm, Willy 105, 108n, 450
 Leighton, Frederic, Sir 379, 818
 Leiner, Jacqueline 192n, 539 et n
 Leiris, Michel 192
 Lelieur, Anne-Claude 476n
 Lemagny, Jean-Claude 720n
 Lemaire, Madeleine 141, 369
 Lemaitre, Jules 120n, 259, 260, 272, 548
 Le Marié des Landelles, Marthe 235 et n
 Lemmen, Georges 254, 284
 Lemoine, Jean 799
 Lemoinne, Catherine 369
 Lemoinne, Marie 369
 Lemoinne, Rose 369
 Lemonnier, Camille 846 et n, 847
 Lemoyne, André 793
 Lemp, Richard 466n
 Lempereur, Edmond 678, 697, 698 (fig. 130)
 Lenbach, Franz von 455n
 Lenclos, Ninon de 212
 Lenman, Robin 455n
 Lenoble, Benoît 65n, 655 et n
 Lenz, Christian 466n
 Léon XIII, pape 629
 Léonnec, Georges 577 et n, 578n, 579 (fig. 85b), 584, 585, 591, 593 (fig. 89b)
 Leopardi, Giacomo 91n
 Lepdor, Catherine 458n, 653n
 Le Pogam, Pierre-Yves 105n
 Leprieur, Gaston 581n
 Leprince, René 591n
 Lernout, Geert 199n
 Lerolle, Henri 393
 Le Roy, Éric 591n
 Leroy-Beaulieu, Paul 244
 Lesage, Alain René 459n
 Lesage, Claire 201n, 263n
 Lescaret, Roger 335
 Lescure, Jean 790
 Leslie, Frank (*voir* Carter, Henry)
 Lessen, Ludwig 449
 Lessing, Gotthold Ephraïm 765
 Leu, Philipp 7n
 Levaillant, Françoise 11 et n, 707n
 Le Van-Lemesle, Lucette 29n
 Levenson, Michael 9, 10n, 316 et n
 Levertin, Oscar 406 et n
 Le Vic, Alfred 561n
 Lévy, Alphonse 599
 Lévy, Émile 280, 287n, 288-290
 Lévy, Maurice 335

- Lévy, Pierre 192, 539
 Lewes, George Henry 30n
 Lewis, Sinclair 535, 536n
 Lewis, Wyndham 320 et n, 364n
 Leymarie, Michel 8n, 24n, 257n, 381n, 633n, 782n
 L'Herbier, Marcel 762
 Liadov, P., auteur dans *Foto-Almanach* 736n
 Liberali, Giulio Angelo 157
 Librairies
 Bernoux et Cumin (Lyon) 127
 Bernoux, Cumin et Masson 127n
 Christian (pseud. de Georges Herbiet) 186
 Gotham Book Mart (New York) 335
 Shakespeare & Co (Paris) 335
 Topic, librairie française (Prague) 287
 Lidth de Jeude, Joseph van 236, 237n
 Liebermann, Max 455n
 Liebknecht, Wilhelm 436, 447, 449
 Limbour, Georges 188n, 192
 Linarès, Serge 141n
 Lindsay, Vachel 532
 Linnekogel, Julius 471
 Linton, William James 36
 Lipiński, Eryk 421n
 Litvak, Lily 217n
 Livi, François 211n
 Llanas, Manuel 142n
 Llano-Florez, François (François Carrera, *dit*) 713
 Llimona, Josep 395 et n
 Lo Feudo, Michela 86n
 Lobre, Maurice 394 et n
 Loeb, Harold 322 et n, 323
 Loeser, Charles 369
 Loir, Luigi 573n
 Łojek, Jerzy 419n, 428n, 432n
 Lorde, André de 687 et n
 Lorenz, Erich 861
 Lorenz, Otto 129n
 Lorenzi, Camille 176n
 Lorenzi, Fabius 574 et n, 576n, 578, 581 et n, 582 (fig. 86a), 584 et n, 590, 592n, 593 (fig. 89a)
 Loria, Prospero Moisè 847n
 Lorin, Georges 573n
 Lormel, Louis 205n, 411
 Lorrain, Jean (pseud. de Paul Duval) 125 (fig. 17), 128 et n, 129n, 139-141, 214, 406
 Loti, Pierre 308, 407 et n
 Loubet, Émile 624
 Loué, Thomas 259n, 274n
 Louis II, roi de Bavière 456
 Louis, Pierre (pseud. de Maurice Denis) 233, 234n
 Louis-Philippe I^{er}, roi des Français 657
 Lounatcharski, Anatoli 735 et n, 741
 Lourdey, Louis 141 et n
 Lourtie, Bénédicte 176n
 Louÿs, Pierre 203, 566
 Lowy, Michael 493n
 Loys, dessinateur 573
 Lübeck, Mathias (pseud. de Robert Enoch) 181, 188n
 Lucas, E. Charle 119, 120
 Lucbert, Françoise 285n, 705n, 848n
 Luce, Henry 45
 Luce, Maximilien 300, 565, 634
 Lucet, Sophie 661, 663n, 675n
 Luchian, Ștefan 296, 300, 301 (fig. 48)
 Lucien de Samosate 500n
 Ludwig, Emil 527 et n, 528
 Lugan, Mikaël 171n, 347n, 521n, 773, 806
 Lugné-Poe, Aurélien 413, 566, 672, 680, 681 et n, 687, 701
 Luitpol de Bavière 456
 Luitz-Morat (Maurice Louis Radiguet, *dit*) 762
 Lumachi, Francesco 205n
 Luneau, Marie-Pier 140n
 Lunel, Ferdinand 573n
 Lunenfeld, Peter 808n
 Luska, Sydney (pseud. de Henry Harland) 375
 Luther, Martin 479
 Luti, Giorgio 205n

M

- Macaulay, Thomas Babington 26
 MacColl, Dugald Sutherland 369, 370 et n, 377
 Macdonald, Leila 372, 376

- Macedonski, Alexandru 169, 299, 305, 306n, 307, 308, 310 et n, 312
- MacFarlane, James 199n
- Machado, Antonio 222, 224 et n, 228 et n, 531
- Machar, Josef Svatoopluk 492, 498 et n, 500, 618 et n, 620
- Maciet, Jules 135n
- MacLeish, Archibald 327
- MacLeod, Fiona (pseud. de William Sharp) 810 et n
- Mac Orlan, Pierre 181, 188n
- Madden, Lionel 812n
- Mádl, Karel Boromejský 615 et n
- Maestralli, Maria Giovanna 157n
- Maeterlinck, Maurice 206n, 226 et n, 227, 350n, 375, 412, 847
- Magasins
 Au Bon Marché 75
 Louvre (grands magasins du) 75 et n
 Mele, magasins italiens 155
 Petit-Saint-Thomas 75
 Printemps (Le) 74 et n, 75 et n
- Magritte, René 190
- Magron, Henri 728 et n, 729, 731, 732n
- Mahlberg-Gräper, Bruni 469n
- Maïakovski, Vladimir 751
- Maigrot, Henri (*voir* Henriot)
- Maillaud, Fernand 302n
- Maillet, Arthur 287 et n
- Maillol, Aristide 254
- Maingueneau, Dominique 780n
- Maison de la Presse, organisme de propagande 479
- Maitre, Adrien 758
- Maitron, Jean 182n
- Majani, Augusto (*dit* Nasica) 151, 153
- Majerová, Marie 494n
- Makower, Stanley V. 372
- Malakassis, Miltiadis 406 et n
- Malato, Charles 623 (fig. 103), 624
- Malespine, Émile 172, 188, 189 et n, 194 et n, 195
- Malin, Henri 701n
- Mallarmé, Stéphane 226 et n, 233, 258n, 263, 348, 349 et n, 357-359, 362 et n, 370, 375, 376, 402n, 406 et n, 409 et n, 413, 555, 556, 566, 580, 793
- Mallerin, Louise 352n
- Mallock, William Hurrell 267
- Malpy, Philippe 681
- Malraux, André 184-186, 188n
- Mandin, Louis 399, 405n, 408n, 410, 411 et n
- Manet, Édouard 376, 566, 634
- Maniu, Adrian 312
- Mann, Harrington 377
- Mann, Heinrich 210, 468
- Mann, Thomas 455n, 461, 466, 469, 525, 533, 535, 536, 539
- Mannari, Chiara 832n
- Mansanti, Céline 316n, 319 et n, 326n, 333 et n, 507
- Manu, Emil 305n
- Manuel, Roland 799
- Manzoni, Piero 850, 852
- Maraini, Antonio 844
- Marcel, Eugène (*voir* Prévost, Marcel)
- Marcelin (Émile Planat, *dit*) 575
- Marchal, Bertrand 362n
- Marchal, Sophie 559n
- Marchand, J.-S., auteur 574n
- Marchandiau, Jean-Noël 38n, 52 et n, 58
- Marcq, Michel 423n
- Marès, Roland de 350n
- Maret, Gaston 694, 696n
- Margueritte, Paul 253, 405n
- Margueritte, Victor 253
- Mariano, Luis 768
- Marie, Gustave 677 (fig. 118), 678, 679 (fig. 119), 681, 682 (fig. 120), 683, 684 (fig. 121), 685 (fig. 122), 691, 694, 695 (fig. 128), 696 (fig. 129), 700
- Mariéton, Paul 348, 349n
- Marin, Auguste 360
- Marinetti, Filippo Tommaso 186, 322, 408n, 409 et n, 411 et n, 805n
- Marlow, Georges 406 et n
- Marneffe, Daphné de 13 et n, 167, 195n, 511n, 604n, 706n, 804n
- Marodon, Pierre 762
- Marques commerciales
 Baldini 68
 Banque de l'Union Parisienne 643 (fig. 107)

- Bénédictine 467
 Borsalino 155
 Botot 68
 Boyer, eau de mélisse 68
 Braithwaite 68
 Bravais, vin 68, 69 et n
 Chassaing 68
 Cintura Galliano 155
 Coudray, parfums 68n, 69
 Desbrière, chocolat purgatif 66 et n
 Fastier, foie gras et terrines 66n
 Florio Martinez, vin de Marsala 155
 Fratelli Sanguinetti, habits 156 (fig. 29)
 Guerlain, parfumerie 70
 Henkell, Otto, fabricant de vin mousseux 472
 Kohl, H., pianos 71 et n
 Laroche, quina 71
 Louis Legrand, parfumeur 70
 Moët & Chandon, champagne 467
 Orizaline, parfumerie Oriza/Louis Legrand 68
 Pastiglie Panerai 154 (fig. 28)
 Philipp et Kramer, cartes postales (Vienne) 838
 Pinchart, Marthe, maison de couture 581 et n
 Potin, Félix, chocolat 603 (fig. 94)
 Ritti, maison Fastier successeurs, foie gras 66n
 Roederer, Théophile, champagne 66n
 Strega, liqueurs 155
 Welten, cartes postales (Karlsruhe) 838
 Marquina, Eduard 393n
 Marriott-Watson, Rosamund 372
 Mars (Maurice Bonvoison, *dit*) 573n
 Marschllins, Andreas von 214n
 Martens, Kurt 210
 Martin, François-René 707n, 709 et n
 Martin, Henri 710
 Martin, Marc 73n, 75 et n, 635, 636n
 Martin, Michèle 37n, 42 et n, 43
 Martin du Gard, Maurice 181
 Martínez de Velasco, Eusebio 75n
 Martínez Ruiz, Juan (*dit* Azorín) 217n, 222 et n, 225 et n
 Martínez Sierra, Gregorio 219 et n, 222-228, 229n
 Martínez Sierra, María 219 et n, 227n, 229n
 Martínez Villergas, Juan 78 et n
 Martini, Alberto 153
 Martin-Schmets, Victor 796
 Marucchi, Piero (pseud. Piero Eremita) 206
 Marx, dessinateur 678
 Marx, Karl 358, 447, 565, 610
 Marx, Roger 284, 598n, 848n
 Marx, William 876, 886
 Masau Dan, María 148n, 157n
 Maslowski, Michel 419n
 Massari, Giuseppe 41
 Masson, Marie-Paule 879
 Masson, Paul 348, 600
 Massot, Pierre de 180, 186, 190
 Mastriani, Francesco 272, 273
 Mathieu, Anne 45n
 Mathieu, Romain 9n, 704n
 Mathorez, Jules 348
 Matsch, Franz 628
 Mattarelli, Alberto 842 et n
 Mattelart, Armand 64n
 Matthews, Elkin 365, 379, 812
 Maclair, Camille 262, 358, 359, 362, 560, 563n, 565 et n, 566 et n, 795
 Maugin, Gustave 725
 Maupassant, Guy de 369, 375, 376, 458, 459n, 461, 526, 537
 Mauriac, François 181
 Maurin, Charles 393, 598-600
 Maurois, André 376
 Maurras, Charles 250-253, 258-260, 262, 267, 348, 349n, 350n, 360 et n, 803, 804
 Maury, Alfred (Louis Ferdinand Alfred, *dit*) 189n
 Maus, Octave 284
 Mayer, Henri 651 (fig. 113)
 Mayrshofer, Max 208, 210
 Mazel, Fortuné 237n
 Mazel, Henri 237n, 244, 248, 262, 348, 350n, 362, 560 et n, 565
 Mazereel, Frans 175
 Mazzocca, Fernando 147n
 McAlmon, Robert 318n, 320 et n, 323n, 324, 325 et n, 327, 330, 334, 335, 528
 McFarlane, James 199n
 McGann, Jerome 10 et n, 820
 McWilliam, Neil 708n, 709n
 Mehring, Franz 447n, 449

- Meier-Graefe, Julius 208n, 280, 284-286
 Meizoz, Jérôme 409n
 Melani, Alfredo 157n, 840, 841 et n, 843 et n
 Melchers, Franz 245
 Mellado, Francisco de Paula 80
 Meller, Raquel 767
 Mellot, Jean-Dominique 140n
 Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise 519, 520n, 781 et n
 Melot, Michel 653n
 Melot-Henry, Annette 735 et n
 Memling, Hans 242, 248 et n
 Mencken, Henry Louis 322
 Mendel, Charles 722, 723, 728, 732 et n
 Mendès, Catulle 127, 308
 Meneguzzo, Marco 848n
 Méneux, Catherine 709n, 713n, 848n
 Mérat, Albert 405 et n
 Mercereau, Alexandre 401n, 404n, 407n, 408n, 412
 Mercié, Antonin 393
 Mérejkowski, Dmitrij 213
 Merello, Ida 129n, 875
 Mérimée, Prosper 254
 Merrill, Stuart 213, 348, 350n, 407 et n, 411, 553 et n, 556, 566
 Metzger, Rainer 456n
 Méry, Maurice 575
 Mesens, Édouard Léon Théodore 190, 194n
 Mesonero Romanos, Ramón 79
 Métivet, Lucien 127, 596, 608
 Metlicovitz, Leopoldo 155
 Métraux, Peter 101n
 Meunier, Constantin 710, 847
 Meunier, Dauphin 370, 374, 550
 Meunier, Jean-Louis 343, 553n, 559n
 Meunier, Suzanne 583 (fig. 87b), 584, 591
 Meyer, Conrad Ferdinand 267
 Meyerhold, Vsevolod 849 et n
 Mezzasalma, Philippe 780n
 Michaels, Walter Benn 322 et n
 Michaux, Henri 531 et n
 Michel, Louise 601, 602 (fig. 91, fig. 92)
 Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti, *dit*) 751
 Michon, Jacques 26n
 Miège, Bernard 655n
 Migozzi, Jacques 39n
 Mikhaël, Éphraïm (Éphraïm-Georges Michel, *dit*) 200 et n, 789
 Mikouline, Viktor 748
 Mill, James 31
 Mill, John Stuart 31
 Miller, Henry 317n, 327, 333 et n, 334, 336
 Millet, Jean-François 710
 Millet, Marcel 181, 183
 Millian, Claudia 312
 Millot, Hélène 517 et n, 543n
 Miłosz, Czesław 419 et n
 Mincu, Ion 308, 309 (fig. 51)
 Minne, George 847
 Minuesa, Manuel 81
 Minulescu, Ion 306 et n, 307, 312 et n
 Miomandre, Francis de 251
 Miralles, Hermenegildo 141-143
 Mirbeau, Octave 458, 494, 526, 701n, 793
 Miró, Juan 382n, 714n
 Mistral, Frédéric 349n, 350n, 356n, 360, 361
 Mithouard, Adrien (*voir aussi* Job) 168, 233, 237n, 239n, 240 et n, 248, 250-255, 799
 Mithouard, Jeanne (née Gilbert) 253, 254 (fig. 43)
 Mithouard, Philippe 250n
 Mitjana, Rafael 236
 Mix, Katherine Lyon 364n
 Miya, Chelsea 825
 Mochnacki, Maurycy 419 et n
 Mockel, Albert 209, 213, 252, 401n, 403n, 404n
 Modigliani, Amedeo 175
 Moindrot, Isabelle 563n
 Moireau, Auguste 793
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin, *dit*) 396n
 Molinari, Gustave de 273
 Mollier, Jean-Yves 8n, 24n, 26n, 27n, 31n, 257n, 381n, 597n, 633n, 639n, 782n
 Moloch, Hector 110n
 Mondor, Henri 359n
 Monet, Claude 303
 Monk, Craig 326 et n

- Monnier, Henri 634
 Monpela, Luis 68
 Monpela, veuve Luis 68
 Mont, Pol de 238n
 Montagnini, Carlo M^{gr} 496
 Montaut, Henry (Henri) de 573n
 Montesquieu, Charles Louis de Secondat, baron de La Brède et de 24, 78
 Montesquiou, Robert de 369
 Montfrileux (pseud. de Jérôme Doucet) 127n
 Montherlant, Henry de 181
 Montijo, Eugénie de, impératrice des Français 137, 138 (fig. 25)
 Montreuil, Sophie 140n, 877
 Moore, George 363, 370, 376, 378-380
 Moorhead, Ethel 317n
 Morachioli, Sandro 832
 Morand, Paul 185, 324, 534, 535 et n
 Moratín, Leandro Fernández de 396n
 Moréas, Jean 213, 348, 350 et n, 352-354, 358, 401n, 405, 406 et n, 408 et n, 410, 516, 518n, 545, 546 et n, 548-550, 552, 556, 795
 Moreau, Pierre 266n
 Morel, Ernest 120n
 Morel, Eugène 399, 407n, 408 et n, 687 et n
 Moretti, Franco 827 et n
 Morgan, J. P., banquier 330
 Morice, Charles 240, 248, 348, 352, 355 et n, 410, 550, 560, 781
 Morin, Louis 580n, 598, 599, 630, 634
 Morise, Max 180, 186, 188n
 Morisot, Berthe 566
 Morot, Aimé 377
 Morren, George 564
 Morris, William 151, 254, 267, 290, 840, 841
 Morrisson, Mark 209n, 316 et n, 540 et n
 Morsier, Émilie de 349
 Mortier, Robert 184, 186
 Mortün, Virgil G. 298n
 Moser, Dietz-Rüdiger 466n
 Moss, Arthur 317n
 Mostaert le Vieux, Gilles 238n
 Mott, Frank Luther 40n
 Motteroz, Jean-Claude 119, 124 et n, 129, 132, 140
 Mouclier, Marc 598, 599, 600, 687
 Mourey, Gabriel 284, 285, 393, 711n
 Moussinac, Léon 758, 763-765
 Mucha, Antoni 421
 Mucha, Alfons 629, 632, 700
 Mudd, James 727
 Muhlfield, Lucien 554 et n, 555, 681
 Mühsam, Erich 449
 Müller-Jahnke, Clara 447, 449
 Multatuli (Eduard Douwes Dekker, *dit*) 263, 264
 Munier, Brigitte 38n
 Munson, Gorham B. 525 et n, 526, 530, 531n, 532 et n, 533n, 535, 536n, 539
 Münsterberg, Willi 747
 Münzer, Adolf 460
 Murnu, Ary 303, 304 (fig. 50)
 Mus, Francis 177n, 400n
 Musées
 Conservatoire de la tradition populaire (Anvers) 247
 Musée d'art décoratif (Milan) 847
 Musée de folklore (Anvers) 247
 Musée du Luxembourg (Paris) 277n
 Musée Troubetzkoy (Irkoutz) 32n
 Musset, Alfred de 372
 Mussino, Attilio 840, 841
 Mussolini, Benito 362n, 844
 Muthesius, Hermann 284 et n
 Mysłiński, Jerzy 419n, 420n, 421n, 428n, 432n

N

- Nabbe, Hildegard 209n
 Nadar, Félix 123
 Nagy, A., illustratrice hongroise 842 et n
 Nalpas, Louis 762
 Nam, Jacques 577 et n, 578 et n
 Napoléon III, empereur des Français 38, 42
 Nappelbaum, Moisseï 742 (fig. 137), 743
 Narsy, Raoul (pseud. de Lucien Scarpatett) 236, 237n, 239n, 248, 253
 Natanson, Alexandre 262
 Natanson, Louis-Alfred 262
 Natanson, Thadée 262, 600

- Navarro Lamarca, Carlos 224n
 Naville, Pierre 181, 192n
 Nawojewski, Ludwik 421
 Neginsky, Rosina 846n
 Nerval, Gérard de 516
 Neuerdein, Étienne et Louis-Antonin 142n
 Neumann, Stanislav Kostka 487-489, 491-494, 496-498, 500
 Neumannová, Kamila 493
 New, Edmund H. 815, 816 (fig. 144)
 Newnes, George 139, 140n
 Newton, Joy 597n
 Nicholls, Peter 323n
 Nicolas II, tsar 472, 495 (fig. 80), 496
 Nicolas-Ledoux, Claude 180n
 Niederhäusern, Auguste de (*dit* Rodo) 565
 Nietzsche, Friedrich 206n, 210, 214, 226 et n, 262, 269, 299, 351, 363, 492
 Nin, Anaïs 327, 333
 Nirsoli (Mario Nori, *dit*) 157
 Nisard, Désiré 515 et n
 Noiriél, Gérard 274n
 Nomellini, Plinio 835, 836 (fig. 146), 838
 Non-Dante, pseudonyme 426
 Nonniger, F., auteur dans *Le Spectateur catholique* 235n
 Nordau, Max 226n, 274
 North, Michael 322, 323n
 Notkowski, Andrzej 421n
 Nötzli, Jean 101, 108, 109-115
 Novaro, Mario 830, 833-835
 Novelli, Gastone 849, 850 et n, 851 (fig. 150)
 Nowakowski, Bogdan 421, 422 (fig. 63)
 Nowodworski, Henryk 421, 430 (fig. 66)
- O** _____
 O'Brien, Edward J. 326
 Ocaña, María Teresa 382n
 Ochsé, Julien 401n, 408n, 803n
 Oettingen, Hélène d' (*voir aussi* Cérusse, Jean) 174
 Ogden, Charles K. 332 et n
 Ojetti, Ugo 846 et n, 847
 Oldfield, Allan 835n
 Olivier, Marie-Hélène 783n
 Oprea, Petre 311 et n
 Orfer, Léo d' 518 et n, 545, 548-550
 O'Riordan, Patricia 219n, 221n, 230n
 Ortega y Gasset, José 536
 Ortega, Marie-Linda 20, 78n, 79n, 81n, 489n, 896
 Ortego y Vereda, Francisco 78n, 81 (fig. 2), 82 (et fig. 3), 83 (fig. 4), 87 (fig. 5), 90 et n, 91, 92 (et fig. 7), 93 et n, 94 (fig. 9) et n, 95 (fig. 10), 96
 Orazi, Manuel 576n
 Orvieto, Angiolo 204
 Orwell, George 334
 Ory, Pascal 262n, 656n, 767n
 Osbert, Alphonse 564
 O'Shaughnessy, Arthur 376
 Osterwalder, Marcus 574n
 Ostini, Fritz von 149n
 Ostoya, Georges d' 452
 Ouellet, François 45n
 Owlgläß (pseud. de Hans Erich Blaich) 461
 Ozenfant, Amédée 178, 186, 187, 191n, 709, 711
- P** _____
 Pabst, Georg Wilhelm 592n
 Packard, Vance 833
 Paczkowski, Andrzej 421n
 Pagnol, Marcel 765
 Pakenham, Michael 597n
 Palacio, Jean de 88n
 Palacio, Manuel del 92 et n, 94n
 Palenque, Marta 64n, 72n, 81n
 Palmbach, Barbara 475n
 Palmer, Michael 74n, 272n
 Pallotino, Paola 150n, 157n, 160n
 Panckoucke, Charles-Joseph 515n
 Panicali, Anna 664n
 Panu, George 298n
 Panyella, Vinyet 383n
 Papeteries (*voir* Imprimeurs)
 Papier (*voir* Imprimeur)
 Papin, Denis 522
 Papini, Giovanni (*voir aussi* Falco, Gian) 204 et n, 205n, 206 et n, 210-212, 214, 215
 Papini, Roberto 160

Papus (Encausse, Gérard, *dit*) 137, 522n
 Park, Stuart 377
 Parmentier, Florian 522n
 Parnell, Charles Stewart 270
 Pascal, Blaise 353
 Pascal, Jean 758
 Pascin, Jules (Julius Mordecai Pincas, *dit*)
 466
 Pascoli, Giovanni 831, 834, 835n, 838 et n
 Passini, Michela 290n, 704n, 708n
 Pastonchi, Francesco 834, 835n
 Pater, Walter 212 et n, 267
 Paterson, James 377
 Paul, Bruno 460, 465n, 472, 475 et n
 Paul, Elliot Harold 317n, 318 et n
 Paulding, C.-Gouverneur 540 et n
 Paulhan, Jean 173 (fig. 32), 179 et n, 185-
 187, 195
 Paulin, Alexandre 40, 41, 51
 Pauvert-Raimbault, Dorothée 508, 574n
 Pavanello, Giuseppe 148n
 Pavel, Amelia 310n, 311n
 Pays, Marcel 578n
 Pearson, Neil 334n
 Peschken-Eilsberger, Monika 460n
 Péladan, Joséphin 298 et n, 351, 358, 522 et
 n, 565, 732
 Pelán, Jiří 500n
 Pelletan, Édouard 251
 Pennell, Joseph 372, 373 (fig. 55), 375, 379
 Pereda, José María de 266
 Péret, Benjamin 795
 Pérez, Claude-Pierre 179n
 Pérez de Ayala, Ramón 222, 223, 224n,
 228 et n
 Pérez Galdós, Benito 268
 Pérez Ruiz, Miguel Ángel 67n
 Perilli, Achille 849 et n, 850 et n, 851
 (fig. 150)
 Perlès, Alfred 317n
 Pernoud, Emmanuel 627 et n, 654n
 Perron, Tangui 763n
 Pesce, Veronica 830n, 897
 Pessin, Alain 523n
 Petersen, Anne Sofie 835n
 Petersen, Carl Olof 475
 Petit, Léonce 573n
 Petit, Pierre 42
 Petit Pierre (pseud. de Steinlen) 458
 Petitou, Françoise 783n
 Petrașcu, Nicolae (*voir aussi* Costin) 310
 et n
 Petroussov, Gueorgui 736
 Philipon, Charles 78, 86, 89-91, 435, 637,
 657, 781
 Piaf, Édith 768
 Piana, Romain 661, 663n, 675n
 Pica, Vittorio 151 et n, 160, 844-847 (et
 fig. 149)
 Picabia, Francis 172 (fig. 32), 178, 179,
 181n, 186, 187 et n, 189n, 190, 191, 195,
 517n, 795, 850
 Picard, Gaston 799, 800, 804
 Picart Le Doux, Jean 713
 Picasso, Pablo 184n, 395, 714n, 795
 Piccioni, Lucia 704n
 Piccoli, Raffaello 540 et n
 Picq, Gilles 797
 Pictor, Marius (pseud. de Mario De Maria)
 834n
 Piérard, Louis 405
 Pierre I^{er}, roi de Serbie 629
 Pierre II, empereur du Brésil 31
 Pierre-Quint, Léon 528
 Pierssens, Michel 28n, 140n
 Pigéard-Micault, Natalie 778n
 Pille, Henri 573n
 Pillement, Georges 324
 Pillet, Élisabeth 636n, 697n, 877
 Pilniak, Boris 539
 Pilon, Edmond 543n
 Pinchon, Pierre 562n, 565n
 Pindare 354
 Pinero, Arthur Wing 270
 Pinson, Guillaume 547n, 634 et n, 787n
 Pirandello, Luigi 153, 834
 Pirie, George 377
 Pissarro, Camille 210
 Pittock, M. G. M. 375n
 Place, Jean-Michel 193, 347n, 795, 796n,
 802
 Planat, Émile (*dit* Marcelin) 575
 Planes, Ramon 383n

- Plouvier, Martine 105n
 Plowert, Jacques (pseud. collectif) 520n
 Pluet-Despatin, Jacqueline 8n, 24n, 177n, 257n, 381n, 633n, 782n
 Plumet, Charles 291
 Poe, Edgar Allan 214, 226 et n, 267, 327n, 332, 629, 687
 Poictevin, Francis 350n
 Poirier, Alban 86n, 458n
 Poirier, Jacques 879
 Poirier, Léon 762
 Poli, Bernard J. 323n, 324n, 326n, 330, 337n, 528n
 Polletta, Francesca 407n
 Pomba, Giuseppe 41
 Popescu, Ștefan 310
 Popineau, Claire 229n, 344, 798n
 Porcedda, Donatella 157n
 Porcher, Jean 783n
 Portes, Laurent 782n
 Porto-Riche, Georges de 119 et n, 120 et n, 123, 124
 Potamkin, Harry 764
 Pouget, Émile 640
 Poulbot, Francisque 678, 683, 691, 692 (fig. 126)
 Poulin, Albert 575n
 Pound, Ezra 317n, 318 et n, 319, 325 et n, 327, 330, 331 et n, 332n, 333, 335, 535-537, 539, 540
 Pourot, Paul 561n, 562n, 563n
 Pozzi, Catherine 139
 Pozzi, Jean 139
 Pozzi, Samuel 139
 Preczang, Ernst 449
 Preiss, Nathalie 653n
 Préjelan, René 577n
 Presner, Todd 808n
 Presque-Heine, pseudonyme 426
 Presses (*voir* Imprimeurs)
 Prévost, Alexandre 86n, 88 (et fig. 6)
 Prévost, Marcel (Eugène Marcel, *dit*) 458, 459 et n, 461
 Prévost, Maxime 877
 Prezzolini, Giuseppe (*voir aussi* Giuliano il Sofista) 203 et n, 204, 205n, 206, 210-213, 215
 Prinnet, Jean 783n
 Privas, Xavier 629
 Prochasson, Christophe 177n
 Procházka, Arnošt 497n
 Prochazka, Willy 493n
 Proudhon, Pierre-Joseph 182, 516, 565, 568n
 Proust, Marcel 369, 532, 533
 Prungnaud, Joëlle 125n
 Prus, Bolesław (Aleksander Głowacki, *dit*) 421 et n, 423 et n
 Puccini, Giacomo 154
 Puiseux, Héléne 41n
 Putnam, Samuel 325 et n
 Puvis de Chavannes, Pierre 350n, 566, 710
- Q** _____
 Quattrone, Bruno 759 et n
 Queneau, Raymond 192, 334
 Quénioux, Gaston 712
 Quillard, Pierre 551, 552 et n, 789
 Quinn, John 323, 330, 537
- R** _____
 Rabaté, Ève 191n
 Rabaté, Jean-Michel 332n
 Rabusson, Henry 793
 Rachilde (Marguerite Eymery, ép. Alfred Vallette, *dite*) 240, 411n, 565
 Racine, Nicole 177n
 Radford, Dollie 818
 Radiguet, Maurice 452
 Radiguet, Raymond 185, 331
 Rădulescu-Motru, Constantin 298n
 Raff, Thomas 460n
 Raffaelli, Jean-François 404, 634
 Raineau, Joëlle 653n
 Rainey, Lawrence 315 et n, 316
 Rall, Georges 204n, 781
 Rambaud, Yveling (Frédéric Gilbert, *dit*) 129 et n, 130 (fig. 20), 131 (fig. 21), 132 et n, 133 (fig. 22), 134 (fig. 23), 135n, 136 (fig. 24), 137 et n, 138 (fig. 25)
 Rambosson, Yvanhoé (Ivanhoé) 348 et n, 350n, 563n, 565, 708 et n
 Ramelot, Pierre 764

- Ramicelli, Maria Eulàlia 32 et n
 Ramírez Ángel, Emiliano 224 et n
 Rammert-Goetz, Michaela 460n
 Ramos, Julie 709n
 Randon, Gabriel (*voir aussi* Rictus, Jehan) 565
 Ranft, Richard 573n
 Raphaël (Raffaello Sanzio da Urbino, *dit*) 751
 Rapoport, Michel 343, 370n, 376n, 807n
 Rassenfosse, Armand 302
 Rata Langa (Gabriele Galantara, *dit*) 450, 451 (fig. 71)
 Ratta, Cesare 840, 841 et n, 843 et n
 Rauschenberg, Robert 850
 Raval, Marcel 172 (fig. 32), 180 et n
 Ravoire, Cyprien (pseud. d'Emmanuel Signoret) 351, 357, 361
 Ravy, Gilbert 84n
 Ray, Man (Emmanuel Rudzitsky, *dit*) 190, 850 et n, 851 (fig. 150)
 Raynal, Maurice 184
 Raynaud, Ernest 350n, 549-552, 784, 794 et n
 Rebell, Hugues 350n, 359, 393 et n
 Rebentisch, Jost 469n
 Rebora, Clemente 835n
 Reboux, Paul 410
 Reclus, Élisée 565, 617
 Recolin, Charles 801n
 Redon, Georges 652
 Redon, Odilon 566, 705
 Redonnel, Paul 348, 520-522
 Reed, Ethel 365, 374
 Regalia, Ettore 211
 Régamey, Félix 110n
 Régnier, Henri de 212 et n, 214, 358, 359, 400, 403n, 543n, 550, 554 et n, 566
 Régnier, Philippe 26n, 46n, 259n, 265n, 653n, 654n, 780n
 Reiber, Émile 705
 Réjane (Gabrielle-Charlotte Réju, *dite*) 370, 374
 Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, *dit*) 710
 Remouchamps, Victor 406 et n
 Renan, Ernest 244, 349, 350, 352
 Renard, François Auguste 727
 Renard, Jules 214, 251, 253, 406n, 600, 606 (fig. 95)
 Renoir, Pierre Auguste 253, 566
 Renonciat, Annie 574n
 Renouard, Paul 302n
 Rensch, Josephine 471, 476n
 Requate, Jörg 648n
 Reschal, Antonin 574n
 Reshef, Ouriel 638 et n
 Ressu, Camil 310
 Retté, Adolphe 348, 350n, 358, 547 et n, 548, 553 et n, 556, 560
 Reuling, Carlot Gottfried 267
 Réunions
 congrès de Paris (Breton) 180, 184, 186-188, 194
 mardis de la Closerie des Lilas 411
 vendredis intimes du *Saint-Graal* 350
 Reusse, André de 758, 763
 Revault d'Allonnes, Olivier 234n
 Reventlow, Franziska von 459n
 Reverdy, Pierre 178, 183n, 185, 795
 Revol, Hubert 763
 Reynolds, Siàn 30n
 Reznicek, Ferdinand von 155, 460, 475
 Riat, Georges 515n
 Ribemont-Dessaignes, Georges 173 (fig. 32), 179, 188n, 189n, 192, 193, 194n, 195, 534, 795
 Richard, Noël 794
 Ricordi, Giulio 154 et n
 Rictus, Jehan (Gabriel Randon, *dit*) 402n, 494, 565
 Riehl, Alois 835n
 Rilke, Rainer Maria 210, 461, 491
 Rimbaud, Arthur 214 et n, 406 et n, 409
 Rioux, Jean-Pierre 639n
 Ritter, William 236, 284, 285 et n, 287 et n, 289 et n, 292 et n
 Rivera, Luis 82, 92 et n, 94n
 Rivière, Henri 573n
 Rivière, Jacques 172-173 (fig. 32), 336
 Rizzi, Antonio 150
 Robert, Gustave (*voir aussi* Lanugère, Jean) 348, 350, 353
 Robert-Jones, Philippe 640n, 860

- Roberts, Tom 377
 Robertson, Eric 192n
 Robertson, Sparrow 536, 537n
 Roberty, Eugène de 835n
 Robida, Albert 573n, 634, 781
 Robinson, sœurs 369
 Roccatagliata Ceccardi, Ceccardo 834 et n
 Roche, Alexander 377
 Rochefort, Henri 602 (fig. 91)
 Rochegrosse, Georges-Antoine 128n, 300
 Rod, Édouard 260
 Roda Roda, Alexander (Šandor Friedrich
 Rosenfeld, *dit*) 449, 494
 Rodenbach, Georges 348, 350n, 352, 355,
 359, 783, 896
 Rodin, Auguste 303, 404n, 562n, 563, 565,
 597 et n, 710
 Rodker, John 335n, 528
 Rodríguez Correa, Ramón 94n
 Rodríguez Moranta, Immaculada 223n
 Rodtchenko, Alexandre 737 et n, 738
 (fig. 136), 739, 745, 751
 Rœdel, Auguste 598, 599
 Roger-Marx, Claude 633n
 Roger-Milès, Léon 300n
 Roinard, Paul-Napoléon 559-571
 Roland, Louis 348
 Rolland, Romain 527, 710
 Rollinat, Maurice 262, 352
 Romains, Jules 527
 Romanesco, Aristizza 300
 Romoff, Serge 178n
 Rops, Félicien 452, 577n
 Roques, Jules (*voir aussi* Jean d'Arc) 641,
 648, 654, 697 et n
 Rösch, Gertrud Maria 467n
 Rosci, Marco 157n
 Rosegger, Peter 267
 Rosenfeld, Paul 535, 536n
 Rosenow, Emil 447
 Rosenthal, Gérard (*dit* Francis Gérard) 181,
 195, 196
 Rosi, Rossano 33n
 Ross, Werner 456n
 Rossetti, Christina 894
 Rossetti, Dante Gabriel 150
 Rosy, Léopold 800
 Rothenstein, William 376, 377
 Rouart, Eugène 252
 Rouart, Louis 254
 Roubille, Auguste 596, 605
 Roudzoutak, Ian 747n
 Rougerie, René 789
 Rougier, Elzéard 348, 350n
 Rouillé, André 720n
 Rousseau, graveur 120
 Rousseau, Henri (*dit* le Douanier Rousseau)
 204n
 Rousseau, Jean-Jacques 214 et n, 779n
 Rousseau, Mélissa 597n
 Rousseau, Pascal 563n, 864
 Roussel, François-Xavier (*dit* Ker-Xavier
 Roussel) 252
 Rousset, Camille 793
 Rouveyre, André 213, 402n, 407n, 408,
 413, 639
 Roux, Paul (*voir* Saint-Pol-Roux)
 Roy, Louis 565
 Royer, Jean-Michel 468n
 Royère, Jean 362n, 409, 799, 800, 803n
 Rubens, Pierre Paul 751
 Rubino, Antonio 840
 Rudaux, Edmond 141
 Ruecker, Stan 824n
 Ruffé, Léon 120
 Rugafiori, Claudio 192n
 Rukeyser, Muriel 327
 Rumold, Rainer 318n
 Rundle, Vivienne J. 828n
 Ruprecht, Konrad 468n
 Rusiñol, Santiago 383, 397
 Ruskin, John 151, 206n, 290, 310 et n, 841
 Rütten, Raimund 653n
 Ruyters, André 800
 Ryner, Han (Jacques Élie Henri Ambroise
 Ner, *dit*) 182n, 404n, 521 et n, 522, 795,
 799
- S** _____
 Saba, Umberto 835n
 Sabatier, Robert 181 et n
 Sabbadini, Sarah 176n

- Saboly, Nicolas 360
 Sacchetti, Enrico 157, 159
 Sacher-Masoch, Leopold von 265
 Saemmer, Alexandra 141n
 Sáez Lacave, Pilar 395n
 Sage, Robert 317n
 Sagot, Edmond 394, 395n
 Saint-Georges de Bouhélier (Bouhélier-Lepelletier, Stéphane-Georges de, *dit*) 262, 349, 359, 399, 799
 Saint-Gérac, René 509n, 511n
 Saint-Jacques, Denis 511n
 Saint-Jacques, Louis de 348
 Saint-Marc, H. de, auteur dans *L'Art et la Scène* 681n
 Saint-Martin, Catherine 385n, 458n, 575n
 Saint-Paul, Albert 550
 Saint-Point, Valentine de 706 et n
 Saint-Pol-Roux (Paul Roux, *dit*) 214, 351, 404n, 409 et n, 415n, 789-792, 795, 798, 800
 Saint-Pol-Roux, Divine 792n
 Saint-Saëns, Camille 252, 351
 Saint-Siège apostolique 273
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin 568
 Sakharov, Mikhaïl 743
 Sala, Emilio 228
 Salemson, Harold J. 317n
 Salis, Rodolphe 385
 Salmon, André 175, 181, 184 et n, 185, 399, 405, 406 et n, 407n, 408n, 412 et n, 795
 Salmon, Paul 412
 Salons
 Salon d'automne 617
 Salons de la Libre Esthétique 284
 Salon de *L'Art décoratif* 713 et n
 Salon de la Société des artistes français 570
 Salon de la Société nationale des beaux-arts 620
 Salon des arts décoratifs 277n
 Salon des humoristes (Paris, 1907) 458n
 Salon des Indépendants 254, 605
 Salon officiel (Bucarest) 295, 296
 Salons Rose+Croix 127, 560
 Samain, Albert 227 et n, 406 et n, 408, 566
 Saminadayar-Perrin, Corinne 517n, 556n
 Sammer, Marianne 466n
 Samurović-Pavlović, Liliana 263n
 Samyro, Samuel (*dit* Tristan Tzara) 311
 Sanchez, Pierre 564n
 Sánchez Aranda, José Javier 79n, 81n
 Sanchez Trigueros, Antonio 230n
 Sand, George 372, 516n
 Sand, Maurice 103n
 Sandburg, Carl 322
 Sandqvist, Tom 312n
 Sanguineti, Edoardo 835n
 Sanouillet, Anne 178n
 Sanouillet, Michel 178 et n, 186 et n, 187n, 190n
 Sansot, Edward 199
 Sapène, Jean 760, 762
 Sapiro, Gisèle 512n, 883
 Sarasin-Thurneisen, collectionneur 289
 Sarcey, Francisque 260, 640 et n
 Sardou, Victorien 132 et n, 372, 678n, 694, 700
 Sarenco (pseud. d'Isaia Mabellini) 831
 Sarfatti, Margherita 160
 Sargent, John Singer 320, 375
 Saroléa, Charles 30
 Saroyan, William 317n
 Sarradin, Édouard 292n
 Satie, Erik (Éric Satie, *dit*) 179, 189n, 190, 383
 Sauvage, Marcel 172 (fig. 32), 181, 183-185, 194n
 Savarese, Nicola 664n
 Savelev, Dmitri 736, 748
 Savigny, Laurent 800
 Say, Marcel 175
 Scalarini, Giuseppe 151
 Scarpatett, Lucien (*voir aussi* Narsy, Raoul) 253
 Schalenbourg, Élodie 176n
 Schamschula, Walter 489n
 Scharf, Ludwig 213
 Scheerbart, Paul 212 et n
 Scheijs, Adh. 237n
 Schelstraete, Jasper 774
 Scheufele, Dietram A. 407n
 Schiller, Friedrich von 447, 468n
 Schilling, Erich 475
 Schlaich, A., artiste 599

- Schlemihl, Peter (pseud. de Ludwig Thoma) 466, 471
- Schlobach, Jochen 475n
- Schlumberger, Jean 252
- Schmidhammer, Arpad 105, 107 (fig. 14)
- Schmidt, Barbara 363n, 364n, 368 et n, 369
- Schmidt, Cäsar 109, 112-114
- Schmitt, Jean-Claude 84n
- Schnapp, Jeffrey 808n
- Schneider, Franz 469n
- Schneider, Friedrich 456n
- Schneider, Gerhard 653n
- Schnitzler, Arthur 212 et n, 461
- Schober, Angelika 489n
- Schockenhoff, Andreas 210n
- Schoedsack, Ernest B. 592 et n
- Schoenlank, Bruno 447
- Scholes, Robert 7 et n
- Scholl, Aurélien 654
- Schönpflug, Fritz 157
- Schoutheete de Tervarent, Guy de 243 et n
- Schron, Otto 835n
- Schuffenecker, Émile 565
- Schuh, Julien 347n, 508, 609n, 805
- Schulmann, Didier 574 et n
- Schulz, Wilhelm 460, 472, 473 (fig. 75), 478
- Schumann, Robert 351
- Schwabe, Carlos (Carloz) 125 et n, 126 (fig. 18), 127, 128 (fig. 19)
- Schwartz, Sigismund 648
- Schweichel, Robert 447
- Schwitters, Kurt 850
- Schwob, Marcel 209, 213, 214 et n, 597
- Scianna, Ferdinando 723n
- Scott, Samuel Mathewson 826
- Scott, Walter 26
- Scribe, Eugène 694
- Seguin, Armand 248
- Seix, Francisco 385
- Selgas, José 69 et n
- Sellier, Geneviève 768n
- Sellier, Paul 220 (et fig. 36)
- Selmersheim, Tony 291
- Seltzer, Thomas 325
- Sem (Georges Goursat, *dit*) 467n
- Seoane, María Cruz 79n
- Séon, Alexandre 300 et n, 560n, 561n, 564, 565
- Serrano, Carlos 381n
- Serruys, Yvonne 761n
- Sert, Josep (José) Maria 394, 395 et n
- Servaes, Franz 630 et n
- Servant, Catherine 201n, 261n
- Seuphor, Michel 178
- Seurat, Georges 565
- Severini, Gino 411
- Sezanne, Augusto 151, 152 (fig. 26)
- Shakespeare, William 214 et n, 401n, 408, 409
- Shah, Nasseredin, shah de Perse 66 et n
- Shanks, Edward 536 et n
- Sharp, William (*voir aussi* Brooks, W. H. et MacLeod, Fiona) 809 et n, 810 et n, 811 (fig. 142)
- Shattock, Joanne 50n
- Shaw, George Bernard 183
- Sheeler, Charles 327
- Shepherd-Barr, Kirsten 563n
- Shryock, Richard 848n
- Sickert, Oswald 376
- Sickert, Walter 369, 370, 372, 374 (et fig. 56), 376, 377, 379
- Siffer, Alfons 238n
- Signac, Paul 565, 627n
- Signoret, Emmanuel (*voir aussi* Jacinthus ; Dolney, Raphaël et Ravoire, Cyprien) 343, 347-362, 522n
- Signoret, Eugénie (née Toesca) 360
- Silva Pereira, Véronique 517n
- Sima, Josef 192
- Simon, Agnès 786n
- Sina, Adrien 706n
- Sinclair, Upton 528
- Sini, Tarquinio 157
- Sinòpico, Primo (Raoul Chareun, *dit*) 840
- Sirinelli, Jean-François 639n
- Sironi, Marta 158n
- Slavici, Ion 306n
- Slevogt, Max 460
- Smith, William Henry 36 et n
- Smithers, Leonard 379
- Smolett, Tobias 24

- Snow, David A. 407n
- Sobieszek, Robert A. 123n
- Sociétés
- Société caennaise de photographie 728
 - Société corporative des graveurs sur bois 233n
 - Société d'anthropologie d'Amérique 828
 - Société d'anthropologie de Paris 274
 - Société d'histoire et d'archéologie du 7^e et du 15^e arrondissements de Paris 250n
 - Société des amis du cinéma soviétique (ODSK) 746
 - Société des auteurs et artistes espagnols 142n
 - Société des beaux-arts de Caen 729
 - Société des peintres graveurs 633
 - Société française de photographie 728
 - Société iconophile 687
 - Société internationale de l'art populaire 624
 - Société nationale des beaux-arts 284, 570, 620
 - Société photographique du Nord de la France 721 (et fig. 132), 724 (fig. 133), 728
 - Société russe de photographie (RFO) 739
 - Society for the Diffusion of Useful Knowledge 36
- Soffici, Ardengo 205 et n, 210, 211
- Sohet, Delphine 176n
- Sokolovitch, Lioubo (pseud. de Philéas Lebesgue) 269
- Solé, Robert 29
- Solo, François 385n, 458n, 574n, 575n
- Somm, Henry 573n, 635
- Sorolla, Joaquín 228, 229n
- Sotropa, Adriana 169
- Souchon, Paul 348, 350n, 357n, 359, 361
- Soucy, Pierre-Yves 796 et n
- Souday, Paul 799
- Soulaine, Pierre 711n
- Soulier, Gustave 285 et n, 289 et n, 291 et n, 708
- Soupault, Philippe 172 (fig. 32), 178, 179, 181 et n, 194n, 322, 324, 528, 533-535, 795
- Souza, Robert de 401, 404n
- Spadaccini, Benedetta 154n
- Spencer, Émile 652n
- Spencer, Herbert 421
- Spengler, Oswald 318
- Spinelli, Giovanni 205n
- Spirgatis, Eugenio 835n
- Sprungala, Martin 431n
- Spuller, Eugène 273
- Sta, Henry de 110n
- Staehele, Albert 452
- Staël, Germaine de 268
- Star, Maria 407n
- Stead, Évanghélia 7n, 10, 11, 12n, 21, 44n, 67n, 88n, 129n, 132n, 141n, 219n, 247n, 270 et n, 317n, 364n, 388n, 457n, 520n, 601n, 610n, 622n, 653 et n, 690n, 704 et n, 780n, 782, 807 et n, 829, 842n
- Stearns, Harold 531
- Steens, Achille 140 et n
- Steer, P. Wilson 370, 376
- Stein, Gertrude 325, 327, 328 et n, 334, 532
- Steinlen, Théophile Alexandre (*voir aussi* Caillou, Jean et Petit Pierre) 149, 452, 458-462, 464 (fig. 73), 465 et n, 472, 474 et n, 573n, 620, 630 et n, 633, 653n
- Steloff, Frances 335
- Stendhal (Henri Beyle, *dit*) 214 et n
- Stepanova, Varvara 737
- Sternheim, Carl 206, 210
- Stetz, Margaret D. 364n, 370n
- Stevenson, Robert Allen 375
- Stevenson, Robert Louis 263, 267, 375
- Stieborsky, Willy 157
- Stieglitz, Alfred 322, 721, 725
- Stirner, Max 182, 263
- Sto (Sergio Tofano, *dit*) 157, 158 (et fig. 30)
- Storck, Frederic 310
- Stowe, Harriet Beecher 267
- Strâmbulescu, Ipolit 310 et n
- Strand, Paul 327
- Straus, Émile 683, 687
- Strettell, Alma 372
- Strindberg, August 494
- Strobl, Andreas 475n
- Strukelj, Vanja 21, 101n, 157n
- Stuck, Franz von 303, 625
- Sturges, Jonathan 369
- Sturgis, Matthew 375n
- Suarès, André 213, 252

Sudermann, Hermann 267
 Sumner, Margaret L. 374
 Supervielle, Jules 795
 Survage, Léopold (Léopold Sturzwage, *dit*)
 184n
 Sutherland, John 30n
 Suzanne, George 348
 Svozil, Josef 493
 Swinburne, Algernon Charles 263, 379
 Symons, Arthur 363, 370, 375, 377-380,
 810
 Syrett, Mabel 365
 Syrett, Nellie 365, 367 (fig. 53), 818
 Szymański, Adam 265

T

Tabarant, Adolphe 562
 Tadié, Benoît 315n, 317 et n, 318
 Tailhade, Laurent (*voir aussi* Junipérien,
 Dom) 298n, 352, 402n, 521, 522, 550-
 552, 556, 563n, 565
 Taine, Hippolyte 274
 Tambaki, Anna 7n
 Tanner, A., peintre 374
 Tardieu, André 475
 Tardivaux, René (*dit* René Boyslève) 348,
 350n
 Tasso, Luis 53, 57
 Taxidou, Olga 667n
 Taylor, C. M. P. 375n
 Taylor, Richard 331n
 Tchebotaev, E., auteur dans *Fotograf* 741n
 Tchekhov, Anton 266
 Tedesco, Jean 763, 764
 Telechov, Anton 752n
 Tennyson, Alfred 263, 270
 Țepeș, Vlad 302
 Terrone, Patrice 523n
 Terrou, Fernand 639n
 Terzi, Aleardo 153, 154 (fig. 28), 159, 841
 Těsnohlídek, Rudolf 493
 Thacker, Andrew 9 et n, 10, 11, 67n, 171n,
 200n, 316 et n, 329n, 526n, 610n
 Thackeray, William Makepeace 26
 Théâtres et salles de spectacle
 Alcazar d'été 697 et n
 Astrée (théâtre de l') 409
 Athénée-Comique (théâtre de l') 694, 696
 (et fig. 129)
 Cigale (La) 697n
 Colonne, concerts 240, 349
 Donjon, théâtre du (Lyon) 188n, 189n,
 194
 Eldorado (théâtre de l') 687
 Gaiety Theatre (Londres) 372
 Grand-Guignol (théâtre du) 687
 Gymnase (théâtre du) 683 et n
 Hippodrome 563
 Lamoureux, concerts 349
 Louis Jouvet 663n, 672 et n, 673n
 Odéon (théâtre de l') 550, 680, 696n
 Pigalle 714n
 Renaissance (théâtre de la) 678n
 Théâtre Antoine 688 (fig. 124)
 Théâtre d'Art 412, 413, 563 et n
 Théâtre Idéaliste 409 et n
 Théâtre Libre 652, 663n, 672 et n, 673n,
 680
 Théâtre de l'Œuvre 413, 681, 688
 (fig. 124), 693
 Théâtre radiophonique de Lyon (théâtre)
 189n
 Vieux-Colombier (théâtre du) 178 et n,
 665, 764
 Theinhardt (Theinhardtová), Markéta 508,
 615n
 Thérénty, Marie-Ève 26n, 41n, 46n, 259n,
 271 et n, 547n, 634n, 636n, 654n, 697n,
 780n, 787n
 Thérèse (Emma Valladon, *dite*) 636n, 687
 Theuriet, André 793
 Thibaudeau, Francis 124n
 Thiébault-Sisson, François 281n, 285 et n,
 290n, 291n
 Thiesse, Anne-Marie 265n
 Thilly, Frank 835n
 Thoma, Ludwig (*voir aussi* Schlemihl,
 Peter) 466 et n, 471 et n, 475
 Thomas, George Grosvenor 377
 Thomas, Josep 385
 Thomas, Julia 823 et n
 Thomas, Louis 403, 405, 408n
 Thomas, William Luson 37
 Thomas a Kempis (Thomas de Kempen)
 238n
 Thompson, Eva 417n

Thöny, Eduard 460 et n, 461n, 462, 478, 480 (fig. 77)
Thoreau, Henry David 532
Thorel, Jean 266, 272
Thorel-Cailleteau, Sylvie 88n
Thornton, Alfred 369, 370, 377
Thovez, Enrico 844
Thubert, Emmanuel de 709
Tiercelin, Louis 352
Tillac, Charles 800
Tillier, Bertrand 637 et n, 648 et n, 657n, 782n
Tinan, Jean de 402n, 406 et n, 407n
Tiret-Bognet, Georges 110n, 573n
Tissot, James 131, 132, 133 (fig. 22), 137 et n
Titus, A. (pseud. de Wilhelm Bloss) 441n
Titus, Edward 317n
Tjell, Mette 513n
Tobeen (Félix Élie Bonnet, *dit*) 805n
Tobera, Marek 417n, 419n, 420n, 423 et n, 428n
Toché, Charles 565
Toesca, Calixte 349n, 359
Tolstoï, Léon 262, 350n, 390, 447, 467, 561, 710, 793
Toman, Karel 492
Tomek, Václav 491n
Toomer, Jean 539
Töpffer, Rodolphe 634 et n
Touchatout (Léon Bienvenu, *dit*) 634
Toulet, Emmanuelle 757n
Toulouse-Lautrec, Henri de 151, 208, 210, 254, 377, 458, 460, 597-601, 603 (fig. 93a-b et 94), 605, 630 et n, 640 et n, 713
Touny-Lérys (Marcel Marchandeaudeau, *dit*) 393
Trebitsch, Michel 177n
Trenc Ballester, Élisée (*voir* Trenc, Eliseo)
Trenc, Eliseo 20, 59n, 65n, 142n, 383n, 388n, 390n
Trézenik, Léo 204n, 781
Triaire, Sylvie 609n
Trier, Walter 475
Trimm, Timothée 636n
Trochine, Nikolaï 751 et n
Trollope, Anthony 30 et n

Trotsky, Léon 196
Tsikounas, Myriam 648n
Turati, Giampiero 159, 160 et n
Turner, Reginald 372
Turquety, Édouard 353
Twain, Mark 325
Tzara, Tristan (Samuel Samyro, *dit*) 169, 172 (fig. 32), 176, 178-180, 187 et n, 188 et n, 191n, 307, 311, 312, 325, 336, 517 et n, 523n, 537, 792n, 795

U

Ugarte, Manuel 224n, 226
Unamuno, Miguel de 228 et n
Un Book-Trotter, pseud. non identifié 378
Ungaretti, Giuseppe 835n
Untermeyer, Louis 535, 536n
Unwin, T. Fisher 369
Urban, Otto 497n
Urbano, Rafael 226
Utrillo, Miquel 381-383, 384n, 385, 388 et n, 390, 392-397
Uzanne, Octave 284, 609 et n
Uzès (Achille Lemot, *dit*) 573n

V

Vacano, Emilio 265
Vail, Laurence 332
Vailland, Roger 192
Vaillant, Alain 26n, 41n, 46n, 141n, 259n, 271 et n, 511 et n, 654n, 657n, 777n, 780n, 781n, 787n
Valadon, Suzanne 383
Valero, Javier 80n
Valéry, Paul 191, 250, 251 et n, 255n, 324, 795
Vallecchi, Attilio 205n
Vallejo, José 90 et n
Vallès, Jules 636n
Vallet, Louis 586 (fig. 88c), 587 et n
Vallette, Alfred 200, 201n, 203, 208 et n, 264, 405, 408n, 411 et n, 412, 566, 779
Vallette, Gabrielle (ép. Robert Fort) 411n
Vallin, Gérard 598n
Vallotton, Félix 151, 226n, 227 et n, 236, 245, 254, 565, 596, 598-601, 602 (fig. 91

- et 92), 604, 605, 606 (fig. 95), 608, 609 et n
- Van Beers, Jan 573n
- Van Biesbroeck, Jules 847n
- Vandemeulebroucke, Karen 177n
- Van den Bosch, Firmin 237n
- Van de Velde, Henry 283 (fig. 47), 284, 847
- Van Gogh, Vincent 210, 560, 565
- Van Hecke, Paul-Gustave 193
- Van Humbeeck, Ben 177n
- Van Lerberghe, Charles 405, 406 et n
- Van Nuijs, Laurence 177n
- Vanor, Georges 687, 694
- Van Remoortel, Marianne 774
- Van Rysselberghe, Théo 254, 302n, 847
- Vanselow, Maximilian 450
- Vareilles, Pierre (pseud. d'Anatole Baju) 546 et n, 547n
- Vaßen, Florian 101n
- Vasseur, André 347n, 795, 796n, 802
- Vaucaire, Maurice 522n
- Vavasseur, Eugène 599
- Vázquez, Matilde 80n
- Veber, Jean 465, 566, 599
- Veber, Pierre 465, 566, 600 et n, 681
- Védrine, Hélène 10, 11, 44n, 67n, 219n, 230n, 364n, 388n, 457n, 601n, 610n, 690n, 704 et n, 780n, 782, 807n, 842n
- Veinstein, André 663n, 672 et n, 673 et n
- Veithen, Harmony 176n
- Vellay, Charles 800
- Venancourt, Daniel de 350n
- Venayre, Sylvain 271n
- Verbeck, Gustave 599
- Verchlisky, Jaroslav 401 et n
- Verdaguer, Àlvar 142 et n, 143n
- Verdi, Giuseppe 154
- Verenes, artiste 157
- Verga, Giovanni 267
- Verhaeren, Émile 213, 251, 370, 372, 494, 710, 793, 795, 847
- Vérilhac, Yoan 258 et n, 410n, 507, 555n, 556n, 676n
- Verlaine, Paul 212 et n, 226-228, 240, 241 (fig. 40), 245n, 253n, 348, 349n, 350n, 352-355, 363, 375-377, 396, 402n, 404n, 405, 406, 409, 412, 518, 519 et n, 543n, 548, 549n, 555 et n, 556, 565, 793
- Vermont, Nicolae 296, 300 et n, 302
- Vernay, François 254
- Verneuil, Maurice Pillard 240n, 279 (fig. 45), 285
- Vernois, Solange 596n
- Véron, Louis-Désiré 29
- Verona, Arthur 300
- Véronèse, Paul 550
- Veulliot, Louis 352
- Veyran, Louis de 681
- Vezyroglou, Dimitri 762n, 763n, 766n
- Viala, Alain 511n
- Vicaire, Gabriel 348, 350n
- Victoria, reine de Grande-Bretagne et d'Irlande 23
- Vidor, King 765
- Vielé-Griffin, Francis 214, 240, 251, 252, 358, 403n, 409, 543n, 550, 554n, 556, 566, 795
- Vierge, Daniel (Daniel Urrebieta Ortiz y Vierge, *dit*) 573n
- Vignier, Charles 352
- Vildrac, Charles 804
- Villiers de L'Isle-Adam, Auguste 353, 376, 409, 526, 556, 789, 793
- Villon, François 377, 500 et n
- Villon, Jacques 615, 617, 678, 693 (et fig. 127), 694, 697 et n, 699 (fig. 131)
- Villoteau, Pierre 181
- Viltard, Henri 107n, 639 et n
- Vinaver, Michel 664 et n
- Vinea, Ion (*voir aussi* Iovanaki, Ion) 311, 312
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel 291
- Viriote, Francesco 800
- Visan, Tancrede de 401n, 403 et n, 408n, 410, 411n, 804
- Vitrac, Roger 172 (fig. 32), 186 et n, 187, 192
- Vitry, Paul 708 et n, 711n
- Viva, Denis 830n
- Vivaldi, Cesare 849 et n
- Vizetelly, Henry 49
- Vlahuță, Alexandru 306n

Vogel, Lucien 45 et n, 705n, 708n, 711n, 758n, 760
Vogüé, Eugène-Melchior de 260, 265, 298n, 350n, 564, 793
Volio, Cl. 237n
Vollard, Ambroise 251
Von Uhde, Fritz 238n
Vonnèche, William 176n
Vrchlický, Jaroslav 492, 500n
Vrieslander, John Jack 496
Vuillard, Édouard 566, 597-599
Vuillermoz, Émile 763, 765 et n

W

Wacik, Franz 158
Wagner, Charles 244
Wagner, Richard 262, 268, 299, 349-352, 355, 357, 363, 468n, 471, 516, 547, 553
Wagneur, Jean-Didier 547 et n, 773, 780n, 781n
Wahl, Lucien 763
Waller, Max 405
Walser, Robert 475
Walsh, Ernest 317n, 318, 327 et n
Walton, Edward Arthur 377
Walzer, Pierre-Olivier 180
Ward, Mary Augusta (*dite* Mrs Humphry Ward) 266, 267
Wassermann, Jakob 461
Wat, Pierre 9n, 704n
Watson, William 379
Weber, Johann Jacob 38 et n, 39
Weber, Wolfgang 38n
Wedekind, Frank (*voir aussi* Hieronymos) 458, 461, 462, 465 et n
Weikop, Christian 171n, 200n, 208 et n, 526n
Weiner, Richard 617-619, 632 et n
Weitz, Ulrich 456n
Wély, Jean 615
Wendel, Friedrich 437
Wennerberg, Brynolf 475
Wentworth, Michael Justin 137n
Wenz, Romain 786n

Werner, Michael 265n
Werth, Georg 437
Wet, Christiaan Rudolf de 143n
Wetzel, Heinz 153
Wharton, Edith 319, 320
Whistler, James Abbott McNeill 320, 368-370, 380, 566
White, Gleeson 280, 284
Whitman, Walt 321, 325, 561
Widhopff, David Ossipovitch 615
Wiegler, Paul 210
Wilberforce, William 27
Wilde, Oscar 263, 365, 377, 807, 810, 818
Wilfert-Portal, Blaise 168, 259n, 274n, 527 et n
Wilke, Karl Alexander 157
Wilke, Rudolf 466, 475
Wilkes, John 275n
Wille, Ernst 160
Willeby, Charles 372
Willette, Adolphe Léon 110n, 458, 461, 573n, 597-599, 620, 630 et n, 633, 638, 641, 642 (fig. 106), 643 (fig. 107), 644 (fig. 108), 645 (fig. 109), 648 et n, 649 et n, 650 (fig. 112), 652, 697n
Williams, Raymond 315 et n
Williams, William Carlos 321n, 322, 325 et n, 327 et n, 331, 334, 528, 539
Willy (Henri Gauthier-Villars, *dit*) 574n
Wilson, Charles 36n
Wilson, Patten 365, 808 (fig. 141), 818
Windelband, Wilhelm 835n
Winstanley, Gerrard 182
Winters, Yvor 327
Wintle, Michael 112n
Witzel, Rudolf 150
Władyka, Wiesław 419n, 428n, 432n
Wolff, Michael 50n
Wolff, Theodor 458
Wolzogen, Ernst von 461, 465n
Womack, Kenneth 375n
Woodbury, Walter 121
Wullens, Maurice 185
Wyzewa, Teodor de 266 et n, 267, 271-273, 793

X _____

Xanrof, Léon (Léon Alfred Fourneau, *dit*)
141 et n, 694

Y _____

Yambo (Enrico de' Conti Novelli da
Bertinoro, *dit*) 159

Yeats, William Butler 363, 378

Yriarte, Charles 137n

Yves, illustrateur 652n

Z _____

Zadkine, Ossip 175

Zanella, Francesca 21, 157n, 159n

Zeitler, Julius 208

Żeromski, Stefan 494

Zervos, Christian 714

Zetkin, Clara 449

Ziane, Audrey 507, 513n, 711n, 803n

Zille, Heinrich 466

Zmely, Nicholas-Henri 635n

Zola, Émile 125 et n, 308, 349, 376, 447,
458, 459n, 461 et n, 466 et n, 526, 531,
555 et n, 597, 649n, 701

Zorn, Anders 393

Zozoulia, Efim 748

Zozaya, Antonio 226 et n

Zukofsky, Louis 327

INDEX DES REVUES

Le présent index recense les périodiques étudiés ou mentionnés dans ce volume, ainsi que les quotidiens et publications sérielles convoqués à titre de comparaison. Il s'appuie à la fois sur les textes, les bibliographies spécialisées en fin de chapitres et la bibliographie générale en fin d'ouvrage, de manière à offrir au lecteur un recensement aussi complet que possible des occurrences du périodique concerné, notamment des périodiques étudiés dans cet ouvrage.

Un effort considérable a été fait pour identifier correctement le lieu, les dates et la numérotation de chaque publication. Si cela est pertinent, on précise les volumes, puis les numéros (en ce cas, on indique soit le dernier numéro du dernier volume, soit l'ensemble des numéros). Si nécessaire, le nom du directeur, la périodicité ainsi que les variations de titre sont spécifiés, afin de rendre compte des évolutions d'un même périodique.

En effet, les périodiques représentent un domaine de recherche particulièrement mouvant où les transformations sont fréquentes. Les renseignements accessibles sont parfois contradictoires ou lacunaires. Il convient donc d'user de ces indications avec prudence et de les confronter à la réalité des publications elles-mêmes.

Quelques précisions concernent les modalités d'indexation :

- *n* après le numéro de page indique que la référence se trouve en note de bas de page ;
- un numéro de page suivi de (*fig.*) réfère à la figure seule tandis que (*et fig.*) indique que la référence se trouve à la fois dans le texte et dans la figure ;
- les références sur plus de deux pages consécutives ont été réunies par un tiret et, dans plusieurs cas, les références aux figures ont également été réunies à leur suite.

A

- Acéphale. Religion. Sociologie. Philosophie* (Paris, 24 juin 1936, n° 1 ; 21 janvier 1937, n° 2 ; juillet 1937, n° 3/4 ; juin 1939, n° 5) 192n, 198
- Action française (L)* (Paris, 1899-1944) 250, 255, 865
- Action humaine (L)*, bimensuel, dir. Charles Morice (Bruxelles, 15 janvier 1900-1901 ?) 393n
- Action. Cahiers individualistes de philosophie et d'art*, puis *Cahiers de philosophie et d'art* (Paris, février 1920-novembre 1921, n° 1-10 ; hors-série, décembre 1921 ? ; n° de mars/avril 1922) 172 (fig. 32), 180n, 181, 183-186, 194, 196, 197, 706, 714, 862
- Adevărul [La Vérité]*, quotidien (Bucarest, 1871-1937 ; 1946-1951) 311

- Adevărul* [*La Vérité*], revue (Bucarest, 1888-1916; 1919-1937; 1946-1951) 298n
- Aioli* (*L*) (Avignon, janvier 1891-décembre 1899; 2^e série, septembre 1930-juin 1932) 349 et n
- Albermarle* (*The*). *A Monthly Review* (ou *Albemarle Review*) (Londres, janvier-septembre 1892, vol. I-II, n^o 3) 376, 857
- Album* (*Das*). *Bilder aus dem Leben* [*L'Album. Images de la vie*] (Paris/Leipzig, 1898-1906) 615
- Album* (*L*). *Les maîtres de la caricature*, publication en fascicules (Paris, 1901-1902, n^o 1-18) 615 et n
- Album de la guerre* 1918-1922 (publié par *L'Illustration*) 43-44 et n
- Album des légendes* (*L*), dir. Andhré et Jacques Des Gachons (Paris, 1894), devient *Le Livre des légendes* (1895) 560n, 683 et n; voir aussi *Le Livre des légendes*
- Alma Española* [*Âme espagnole*] (Madrid, 1903-1904) 168, 217 et n, 220, 221 et n, 222 et n (et fig. 37), 223 (et fig. 38), 225-227, 228n, 229n, 231, 232, 857, 875
- Almacén Pintoresco o el Instructor* (Cadix, 1^{er} juillet 1834-1835) 56
- Almacenes* comme genre 52
- Almanach de Noël des « Annales politiques et littéraires » pour l'an de grâce mil huit cent quatre-vingt-dix* (Paris, Dubuisson, 1890-1891) 137n
- Almanach du « Frou-Frou »* 574n
- Almanaque Cómico-Profético de « El Cascabel »* (1863) 89n
- Almanaque Cómico-Profético-Higiénico de « El Cascabel »* (1864) 89n
- Almanaque de « El Cascabel »* (1866) 89n
- Almanaque Político y Literario de « El Cascabel »* (1865) 89n
- Amateur photographe*. *Revue de la photographie dans le monde entier* (Paris, 1885-1900) 725
- Âme latine* (*L*). *Revue de littérature et d'art*, puis *Revue de littérature, d'art et de sociologie*, bimensuel (Toulouse, 1897-1910) 393n, 396 et n
- American Amateur Photographer* (New York, 1889-1907) 722
- American Journal of Photography and the Allied Arts & Sciences* (New York, 1852-1858, n.s., 1858-1867) 720, 727, 728n
- American Literature* (Modern Literature Association, mars 1929-) 321
- American Weekly* (*The*) (New York, 1917-1963) 574n
- Anarchistická revue* [*Revue anarchiste*] (Prague, 1905) 494, 881
- Anglo-French Review* (*The*). *Revue franco-britannique* (Londres/Paris, février 1919-1920, vol. I-IV, n^o 5) 380
- Annales politiques et littéraires* (*Les*). *Revue populaire paraissant le dimanche*, puis *Revue universelle illustrée hebdomadaire* (Paris, 22 avril 1883-10 décembre 1939, n^o 1-2640) 137; voir aussi *Almanach de Noël des « Annales politiques et littéraires »*
- Année sociologique* (*L*), annuel, puis semestriel (Paris, 1896/1897-décembre 1909, vol. I-XII; n. s., 1923/1924-1924/1925, vol. I-II, n^o 1; 3^e série, 1940/1948, vol. I, 1949-) 196
- Antée*. *Revue mensuelle de littérature* (Bruges, 1^{er} juin 1905-1^{er} septembre 1907, 1^{re} année, n^o 1-3^e année, n^o 4; n.s., 15 janvier 1908, 4^e année, n^o 1) 408n, 796 et n, 862
- Anthologie Dada* 176, 179; voir aussi *Dada*
- Anthologie-Revue de France et d'Italie*. *Recueil mensuel de littérature et d'art* (Milan, octobre 1897-avril 1900) 199
- Anthony's Photographic Bulletin* (New York, 1870-1902, absorbé par *Photographic Times*) 720
- Arbeiter-Fotograf* (*Der*) [*Le Travailleur photographe*] (Erfurt, 1926-1932) 747 et n
- Art dans les deux mondes* (*L*). *Journal hebdomadaire illustré* (Paris, novembre 1890-juillet 1891, n^o 1-34) 272

- Art de France (L)*. Revue mensuelle. Organe de l'Association amicale des artistes, artisans, architectes et amateurs d'art, puis *La Belle France*, puis *La Douce France* (Paris, 15 juin 1913-octobre 1923, n° 1-55) 705 et n, 709, 712 et n, 713; voir aussi *Douce France (La)*
- Art de la ferronnerie ancienne et moderne (L)*. Ses procédés et ses applications. Revue mensuelle (Paris, 1896-1897) 280n
- Art décoratif (L)*. Revue internationale d'art industriel et de décoration (Paris, octobre 1898-juin 1914, 1^{re} année, n° 1-16^e année, n° 204); version française de *Dekorative Kunst* jusqu'en 1902 169, 280, 281 et n, 283 (fig. 47), 284, 287 et n, 288, 290, 293, 294, 384, 385, 388 et n, 393n, 397 et n, 707, 708 et n, 713 et n; voir aussi *Dekorative Kunst*
- Art et Décoration*. Revue mensuelle d'art moderne (le sous-titre varie) (Paris, janvier 1897, 1^{re} année, n° 1-) 169, 279 (fig. 45), 280, 281 et n, 284-291, 292n, 293, 384, 385, 388, 390, 707, 713
- Art et Industrie*. Revue mensuelle illustrée (Nancy, juillet 1909-juillet 1914) 712 et n
- Art et Industrie*. Revue générale des industries du luxe et des arts appliqués à la maison (Paris, novembre 1925-juillet 1955) 714 et n, 715
- Art et l'Idée (L)*. Revue contemporaine illustrée du dilettantisme littéraire et de la curiosité (Paris, 20 janvier 1892-20 décembre 1892, vol. I-II, n° 1-12) 559, 609n
- Art et la Scène (L)*. Revue artistique et théâtrale, puis *Revue dramatique illustrée*, puis *Revue littéraire et artistique*, puis *Revue dramatique illustrée*, dir. Gustave Marie, puis Henri Brémontier (Paris, mars-août 1897; octobre-décembre 1897) 661, 675-701, (et fig. 118-131)
- Art et la Vie (L)*. Revue jeune, puis *Revue littéraire et sociale* (Paris, mai 1892-octobre 1897, 1^{re} année-6^e année, n° 1-66; avec le sous titre *Revue jeune*, mai-décembre 1892, 1^{re} année, n° 1-8) 568n
- Art et les artistes (L)*. Revue mensuelle d'art ancien et moderne (Paris/Leipzig, avril 1905-juillet 1939) 707 et n, 708, 715
- Art et les métiers (L)*. Organe de propagande et de défense des intérêts des artistes, artisans, ouvriers d'art, des syndicats professionnels et des sociétés artistiques. Organe mensuel de l'Union provinciale des arts décoratifs (Besançon/Paris, novembre 1908-juin 1914) 712 et n
- Art jeune (L)* (Bruxelles, 15 janvier 1895-15 juillet 1896, 1^{re} année, n° 1-2^e année, n° 7/8) 796 et n
- Art libre (L)*. Revue mensuelle de littérature et d'art, dir. Joseph Billiet (Lyon, octobre 1909-été 1911, n° 1-18) 403, 799, 804
- Art libre (L)* (Bruxelles, mars 1919-juin 1922, 53 numéros; numéro spécial, mars 1922, « L'indépendance de l'esprit ») 184
- Art littéraire (L)*. Bulletin d'art, de critique et de bibliographie (le sous-titre varie) (Paris, 1892-1894; octobre 1892-décembre 1893, 1^{re} année-2^e année, n° 1-13-; janvier/février 1894-novembre/décembre 1894, n.s., 3^e année, n° 1/2-11/12) 559, 563n, 564n, 568n
- Art moderne (L)*. Revue critique des arts et de la littérature paraissant le dimanche (Bruxelles, 6 mars 1881-9 août 1914, 1^{re} année, n° 1-34^e année, n° 32) 284, 299, 379, 384, 385, 392 et n, 396, 397n, 568n, 855
- Art pour tous (L)*. Encyclopédie de l'art industriel et décoratif (Paris, A. Morel & C^{ie}, 15 janvier 1861-décembre 1906; 15 janvier 1861-janvier 1905, 1^{re} année-44^e année, n° 1-1070/1071; janvier 1905-décembre 1906, n.s., 44^e année-45^e année, n° 1-12; de janvier 1886 à janvier 1905 contient la section *Bulletin de l'Art pour tous* avec une numérotation propre, n° 1-229) 280n, 705
- Art pratique (L)*. Recueil de documents choisis dans les ouvrages des grands maîtres français, italiens, allemands, néerlandais (Leipzig, 1879-1911, vol. I-XXXIII?) (le titre existe en plusieurs langues et variantes) 280n

- Art social* (L), mensuel (Paris, 1^{re} série, novembre 1891-février 1894; 2^e série, dir. Gabriel de La Salle, juillet-décembre 1896) 544, 562, 563n, 568n
- Art social* (L). *Revue mensuelle d'éducation artistique, honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et de la Ville de Paris* (suite de *Notes sur les arts*, octobre 1913-juin 1914, vol. III, n° 27-33) 709 et n, 712
- Art vivant* (L). *Revue bi-mensuelle des amateurs et des artistes éditée par les « Nouvelles littéraires »* (Paris, *Les Nouvelles littéraires*, puis *L'Art vivant*, 1^{er} juillet 1925-juillet 1929) 714 et n
- Arte Decorativa Moderna* (L). *Rivista mensile illustrata di architettura e decorazione della casa e della via* (Turin, 1902-1904) 844
- Art Jove. Arts, literatura, ciencias. Revista quinsenal*, bimensuel (Barcelone, 1905-1906) 217n
- Artista* (El), hebdomadaire (Madrid, 1835-1836) 56, 79
- Artiste* (L). *Journal de la littérature et des beaux-arts* (Paris, 1831-1904) 515, 516n, 703
- Arts* (Les). *Revue mensuelle des musées, collections, expositions* (Paris, Goupil & Cie, éditeurs-imprimeurs, et Manzi, Joyant & Cie, éditeurs-imprimeurs, successeurs, janvier 1902-décembre 1920, n° 1-192) 711, 712 et n, 715
- Arts de la vie* (Les). *Paraissant le quinze de chaque mois sous la direction de Gabriel Mourey* (Paris, Librairie Larousse, 15 janvier 1904-septembre 1905, n° 1-21) 711 et n, 715
- Arts français* (Les). *Arts. Métiers. Industrie. Revue mensuelle illustrée, publiant le Bulletin du Comité central technique des arts appliqués et des Comités régionaux* (Paris, Librairie Larousse, janvier 1917-décembre 1919, n° 1-36) 711 et n
- Ars et Labor. Rivista mensile illustrata* (Milan, 15 janvier 1906-décembre 1912; suite de *Musica e Musicisti*) 154 et n, 163; voir aussi *Musica e Musicisti*
- Asino* (L) *è il popolo, utile, paziente e bastonato [L'Âne est le peuple, utile, patient et bastonné]* (Rome, 1892-1925) 450, 452
- Assiette au beurre* (L) (Paris, 1901-1912; novembre 1921-février 1922; octobre 1923-janvier 1924; mars 1934-avril 1936) 107 et n, 393n, 440, 449, 450, 452 et n, 468 et n, 483, 484, 489 et n, 490 (fig. 79), 615, 616, 618, 619n, 622 et n, 624 et n, 625 et n, 626 (fig. 104), 629, 630n, 631 (fig. 105), 639n, 648, 867, 870
- Atlantic Monthly* (*The*), puis *The Atlantic* (Boston, 1857-) 321n, 536 et n
- Avenç* (L) [*Le Progrès*] (Barcelone, 3 juillet 1881-octobre/décembre 1884; 2^e époque, 25 janvier 1889-15/31 décembre 1893), sous-titré *Periòdic catalanista [Journal catalaniste]* (3 juillet-4 décembre 1881, n° 1-10, parution irrégulière), puis *Revista mensual de lletres, arts y ciencias [Revue mensuelle de lettres, arts et sciences]* (1^{er} janvier 1882-juin 1883, n° 1-15), puis *Literari, artístic, científic [Littéraire, artistique, scientifique]* (Barcelone, mensuel, juillet 1883-décembre 1883, n° 16-21; bimensuel, 15 janvier 1884-octobre/décembre 1884, n° 22-35; 2^e époque, mensuel, 25 janvier 1889-décembre 1892, 1^{re} année, n° 1-4^e année, n° 12; bimensuel, 15 janvier 1893-15/31 décembre 1893, 5^e année, n° 1-23/24) 382
- Aventure* (Paris, novembre 1921-janvier 1922, n° 1-3) 172 (fig. 32), 186 et n, 187, 188n, 192n, 862
- Azimuth* (Milan, 1959-1960) 848 et n, 850 et n, 852

B

- Bandeaux d'or* (Les). *Anthologie de poèmes et prose*, puis *Revue anthologique et critique*, puis *Revue de littérature* (Paris, [décembre] 1906-janvier 1914, n° 1-29/30) 799
- Basler Nachrichten. Allgemeines Intelligenzblatt der Stadt Basel [Nouvelles bâloises. Feuille d'annonces générale de la cité de Bâle]* (Bâle, 1844), devient *Basler Nachrichten aus der Schweiz und für die Schweiz* en 1856, et *Basler Nachrichten* en 1857; fusionne en 1977 avec *National-Zeitung* et devient *Basler Zeitung* 287

- Basoche (La)*. *Revue de littérature et d'art* (Bruxelles, 13 novembre 1884-avril 1886, n° 1-16) 798
- Beaux-Arts*. *Revue d'information artistique paraissant deux fois par mois. Musées, monuments, enseignement, arts appliqués, musique, vie artistique, expositions, ventes* (Paris, Aix-en-Provence, Éditions de la *Gazette des beaux-arts*, puis Éditions *Art et technique*, 15 janvier 1923-21 juillet 1944) 714 et n
- Beffroi (Le)*. *Art & littérature modernes* (Paris/Lille, janvier 1900-octobre 1913?, 1^{re} série, fasc. 1-14^e année, n° 104) 408n
- Belfort (Het)* [*Le Beffroi*] (Gand, 1885-1900, fondée par Jan Bols); fusionne avec *De Dietsche Warande* [*La Pépinière thioise*] pour devenir *Dietsche Warande en Belfort* [*Pépinière thioise et beffroi*] (1900-) 238n
- Belgique artistique et littéraire (La)*. *Revue mensuelle nationale du mouvement intellectuel* (Bruxelles, 1905-1914) 408n
- Belles-lettres*. *Revue mensuelle des lettres françaises* (Paris, 1919-1924) 559n, 794 et n, 863
- Berliner Illustrirte Zeitung* [*BIZ*] [*Journal berlinois illustré*] (Berlin, 1892-1945) 44, 46, 615, 629 et n
- Berliner Illustrirte Zeitung* [*BIZ*], numéros spéciaux sur la guerre (*Kriegsnummern*) 44
- Berliner Tageblatt* [*Quotidien de Berlin*] (Berlin, 1872-1933) 458, 475
- Berliner Wespen* [*Guêpes berlinoises*], puis *Deutsche Wespen*. *Illustriertes humoristisches Sonntagsblatt* [*Guêpes allemandes. Feuille humoristique illustrée du dimanche*] (le sous-titre varie) (Berlin, 1870-1894) 436
- Bifur* (Paris, 25 mai 1929-31 décembre 1929, n° 1-4; 31 juillet 1930-10 juin 1931, n° 5-8) 173 (fig. 32), 192 et n, 193, 195-197, 539 et n, 541
- Blackwood's Edinburgh Magazine* (Édimbourg, avril 1817-décembre 1905; devient *Blackwood's Magazine*, 1905-1980) 24 et n, 866
- Blackwood's Magazine* 24n; voir *Blackwood's Edinburgh Magazine*
- Blanco y Negro* (Madrid, 10 mai 1891-1939) 9n, 56 et n, 58
- BLAST*. *Review of the Great English Vortex*, dir. Wyndham Lewis (Londres, 1914-1915) 318n, 320n, 363 et n, 364 et n
- Booster (The)*. *A Monthly in French and English*, dir. Henry Miller, Alfred Perlès et Lawrence Durrell (Paris, septembre 1937-janvier 1938), devient *Delta*. *A Monthly in French and English* (Paris, avril 1938-Pâques 1939) 317n; voir aussi *Delta*
- Bretagne-Revue* (Rennes, 1893-1894), devient *Revue pittoresque* (1894-1894) 722, 729 et n, 731; voir aussi *Revue pittoresque*
- British Journal of Photography* (Londres, 1860-); a paru sous le titre *Liverpool Photographic Journal* (1854-1856), puis *Liverpool and Manchester Photographic Journal* (1857-1858), puis *Photographic Journal* (1859), ce qui produit pour un an une confusion avec le *Photographic Journal* de la Photographic Society of London; la revue est actuellement connue sous l'acronyme *BJP* 720, 727, 740; voir aussi *British Journal of Photography Almanac*
- British Journal of Photography Almanac* (1887) 728, 733
- Broom*. *An International Magazine of the Arts Published by Americans in Italy*, dir. Harold A. Loeb et Alfred Kreyborg (Rome, novembre 1921-avril 1922), puis *Broom*. *An International Magazine of the Arts Published by Harold A. Loeb* (Rome, mai 1922-septembre 1922, Berlin, octobre 1922-mars 1923), puis *Broom*. *An International Magazine of the Arts* (New York, août 1923-janvier 1924) 322 et n, 323 et n, 538, 872
- Bulletin de l'Association belge de photographie* (Bruxelles, 1874-1914, 1920-1936) 725
- Bulletin de l'Office international des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art* (Paris, Institut international de coopération intellectuelle, puis Office international des musées, juillet 1934-1946), devient *Recherche*. *Office international des musées* (Paris, 1939-1946) 714

- Bulletin de la Société caennaise de photographie* (Caen, 1892-1906), devient la *Revue photographique de l'Ouest* (1906-1914, 1916) 720, 728
- Bulletin de la Société française de photographie* (Paris, 1855-1928) 720, 725, 728, 759
- Bulletin de la Société photographique du Nord de la France* (Douai, 1891-1914) 721 (et fig. 132), 724 (fig. 133), 725, 728, 733
- Bulletin de la vie artistique (Le). Illustré bi-mensuel* (Paris, Édition Bernheim-Jeune, décembre 1919-décembre 1929) 708 et n, 709n, 715
- Bulletin des comédiens routiers d'Île-de-France (Le)* (Paris, novembre 1932-septembre/octobre 1935), devient *Art dramatique* (Paris, novembre 1935-printemps 1939), devient *Cahiers d'art dramatique* (Paris, juillet 1945-décembre 1950) 670 (fig. 116), 672
- Bulletin des musées de France*, dir. Paul Vitry (Paris, 1908-1910); reprend partiellement *Bulletin des musées. Revue mensuelle publiée sous le patronage de la Direction des beaux-arts et de la Direction des musées nationaux* (Paris, février 1890-1893, vol. I-IV); fait suite à *Musées et monuments de France. Revue mensuelle d'art ancien et moderne* (Paris, 1906-1907); devient *Les Musées de France. Bulletin publié sous le patronage de la Direction des musées nationaux et de la Société des amis du Louvre* (Paris, 1911-1914) 711 et n
- Bulletin du Photo-Club de Paris* (Paris, 1891-1903), devient *La Revue de photographie* (1903-1908) 721, 722
- Bicyclette (La). Journal d'informations vélocipédiques* (Paris, 1892-1895) 597

950

C

- Ça ira! Revue mensuelle d'art et de critique* (Anvers, avril 1920-janvier 1923, n° 1-20) 706, 715
- Cahiers d'art. Bulletin mensuel d'actualité artistique publié sous la direction de Christian Zervos* (Paris, éditions Albert Morancé, puis *Cahiers d'art*, janvier 1926-1960) 714 et n, 716
- Cahiers du film (Les). Revue mensuelle de doctrine cinématographique*, dir. Marcel Pagnol et Gabriel d'Aubarède (Paris, 1933-1934, n° 1-3) 765
- Cahiers du cinéma (Les). Revue intellectuelle du septième art* (Paris, mai 1948, n° 1-) 766
- Cahiers idéalistes français (Les). Recueil de littérature, d'art et de philosophie* (Paris, février 1917-décembre 1919/janvier 1920, n° 1-35/36; juin 1920, n° 37) 183, 862
- Camera. Revue mensuelle internationale de la photographie et du film* (Lucerne, 1922-1981) 740
- Camera Work. A Photographic Quarterly*, dir. Alfred Stieglitz (New York, janvier 1903-juin 1917, n° 1-49/50) 719n, 721, 722, 734
- Campana de Gràcia (La) [La Cloche de Gràcia]* (Barcelone, 1870-1934) 84n
- Canard sauvage (Le)*, dir. Edmond Chatenay (Paris, 21/28 mars-18/24 octobre 1903, n° 1-31) 615, 629 et n
- Cannibale* (avril-mai 1920, n° 1-2) 172 (fig. 32), 178, 195
- Capitaliste (Le). Journal de la banque parisienne* (le sous-titre varie) (Paris, 1878-1940) 74 et n
- Caravane (La). Revue mensuelle* (Paris, 1914-1919, vol. I-V), devient *La Politique et les lettres. Revue mensuelle* (mars 1919, vol. VI, n° 1) 562n
- Caricature (La). Publication de la Librairie illustrée*, A. Robida, rédacteur en chef, puis à partir du 4 février 1882 *La Caricature. Journal hebdomadaire* (Paris, 3 janvier 1880-31 décembre 1904, 1^{re} année-25^e année, n° 1-1305, 25 vol.) 781
- Caricature morale, politique et littéraire (La)*, dir. Ch. Philippon (Paris, 1830-1863) 88, 89, 435, 781
- Carnet critique littéraire, artistique, musical (Le). Revue exclusivement critique* (Paris, novembre 1917-décembre 1922, n° 1-29; août-octobre 1923, n° 30-32) 184
- Cascabel (El). Periódico para reír [Le Grelot. Journal pour rire]* (Madrid, 1863-1874; octobre 1863-30 septembre 1864, sans date fixe de publication; à partir du 2 octobre 1864,

- 5 numéros par mois; à partir du 1^{er} juillet 1866, quotidien; à partir du 27 septembre 1866, bi-hebdomadaire) 80n, 81 et n, 82, 83 (fig. 4), 85, 86, 88 (fig. 6), 89 et n, 97; voir aussi *Almanaque de « El Cascabel »*
- Cassell's Illustrated Family Paper* (Londres, 31 décembre 1853-9 mars 1867) 49
- Cénacle champenois (Le)* (Reims, 1913-1914) 408n
- Cencerrada (La)*. *Periódico atroz, desvergonzado y atrevido, de literatura, artes, teatros, etc., bajo la dirección literaria de D. Francisco Corona y D. Ramón Franquelo* [*Le Charivari. Journal atroce, sans vergogne et osé, de littérature, arts, théâtres etc., sous la direction littéraire de Francisco Corona et de D. Ramón Franquelo*] (Madrid, 1845) 84n
- Cencerro (El)* [*Le Grelot*] (Cordoue, 1863) 85
- Cencerro (El)*. *Periódico político, satírico, burlón y camorrista. Órgano oficial del club de los maldicientes* [*Le Grelot. Périodique politique, satirique, moqueur et frondeur. Organe officiel du club des médisants*] (Madrid, 5 décembre 1869-20 mars 1870) 84n, 85
- Century Guild Hobby Horse (The)*, puis *The Hobby Horse* (Orpington, avril 1884, n° 1; Londres, 1886-1894, vol. I-VII) 368, 871
- Céramique et la Verrerie (La)* (Paris, septembre 1882-juillet/août 1939) 280n
- Cercle et Carré. Organe du groupe international Cercle et Carré* (mars-juin 1930, n° 1-3) 173 (fig. 32), 178, 196
- Chanson de la semaine (La)*. *Recueil hebdomadaire de chansons et monologues illustrés*, supplément au journal *Le Procope*, dir. Antonin Reschal (Paris, 1896) 683
- Charivari (Le)*. *Publiant chaque jour un nouveau dessin* (le sous-titre varie) (Paris, 1^{er} décembre 1832-août 1937, 1^{re} année, n° 1-105^e année, n° 579) 20, 73, 77, 78 et n, 82, 83, 86n, 88-91, 93, 101n, 105 et n, 115, 148, 149, 420, 435, 456n, 469n, 479, 489
- Chasseur de chevelures (Le)*. *Moniteur du possible* (Paris, 1892-1894, supplément à *La Revue blanche* entre 1893 et 1894) 600, 601, 602 (fig. 92), 612; voir aussi *La Revue blanche*
- Chat noir (Le)*. *Organe des intérêts de Montmartre* (Paris, 14 janvier 1882-mars 1895; avril 1895-1899) 344, 383-385, 390, 397, 517n, 523, 577n, 594, 638n, 691, 697, 781, 864, 870
- Chicago Tribune* (Chicago, 1847-) 336, 534
- Chicago Tribune Sunday Magazine* 325
- Chimera* [*La Chimère*] (Varsovie, janvier 1901-décembre 1907, vol. I-XXX) 299
- Chimère. Revue de littérature et de critique, indépendante* (le sous-titre varie) (Paris et Montpellier, 1891-1893; août 1891-janvier 1893, n° 1-16; 28 mars-25 mai 1893, nouvelle période, vol. II, n° 17-20/21; mensuel, 1891-janvier 1893; puis bimensuel, mars-mai 1893) 568n
- Chronique des arts et de la curiosité (La)*. *Supplément à la « Gazette des beaux-arts »* (le sous-titre varie) (Paris, 1861-1922; publication irrégulière) 378, 379 et n, 396 et n
- Ciné pour tous*, bimensuel, puis mensuel, dir. Pierre Henry (Paris, 15 juin 1919-novembre 1923, n° 1-118) 758, 759
- Ciné-journal. Organe hebdomadaire de l'industrie cinématographique*, absorbe *Le Journal du film*, dir. Georges Dureau et Léon Druhot (Paris, bimensuel, 1908-1934, n° 1-1216; n.s. mensuelle, 1936-1937, n° 1-17) 757
- Ciné-Miroir. Publication bimensuelle illustrée*, dir. Jean Vignaud (Paris, 1^{er} mai 1922-décembre 1953, n° 1-985) 760, 763, 766
- Cinéa, hebdomadaire illustré*, puis *bimensuel*, dir. Louis Delluc (Paris, 6 mai 1921-1^{er} novembre 1923, n° 1-103) 758, 759, 768
- Cinéa-Ciné pour tous*, dir. Jean Tedesco (Paris, bimensuel, 15 novembre 1923-1930, n° 1-149; n.s. mensuelle, 1930-mai 1932, n° 1-25) 759n, 763, 764, 768-770
- Cinégraphie*, mensuel, puis *Cinégraphie et photographie* à partir du n° 2, dir. Jean Dréville (Paris, 15 septembre 1927-janvier 1928, n° 1-5) 763, 764, 768

- Cinémagazine. Hebdomadaire illustré*, dir. Jean Pascal et Adrien Maître, puis André Tinchant (Paris, 21 janvier 1921-20 décembre 1929, vol. I, n° 1-vol. IX, n° 52 ; n.s. mensuelle, janvier 1930-mai 1935, vol. X, n° 1-vol. XV, n° 18) 758, 760, 763, 764, 766-768
- Cinématographie française (La)*, hebdomadaire, dir. Paul de La Borie, puis Paul-Auguste Harlé (Paris, 1918-1966, n° 1-2152) 758, 766
- Cinémonde*, hebdomadaire, dir. Maurice Bessy (Paris, 26 octobre 1928-1971, n° 1-1854) 761 et n, 768 et n
- Cinéopse (Le). Organe mensuel de l'industrie cinématographique, la photographie, l'électricité, l'optique*, dir. Guillaume-Michel Coissac (Paris, 1919-1967, n° 1-466) 758, 765, 769
- Clarté. Bulletin français de l'Internationale de la pensée* (Paris, 1919-1928 ; 11 octobre 1919-juillet 1921, n° 1-76 ; n.s., 13 novembre 1921-décembre 1925/janvier 1926, n° 1-79 ; n.s., juin 1926-décembre 1927/janvier 1928, n° 1-16 ; suspendue en janvier 1926, la revue devait être remplacée par *La Guerre civile* qui n'a pas paru ; devient *La Lutte des classes*) 192n
- Clavellina/Clavallina (La). Revue littéraire mensuelle du Roussillon*, également sous-titré *Revue mensuelle de littérature et d'art* (Perpignan, 1896-1902) 393n
- Cocarde (La). Journal politique quotidien* (Paris, 17 janvier 1888, n° 1 ; 13 mars 1888-13 septembre 1906 ; 9 octobre 1907 ; 12 octobre 1907-?) 522n
- Cocorico*, dir. Paul Boutigny (Paris, décembre 1898-mai 1902, vol. I-V, n° 1-63 ; avril 1903, vol. VI, 2^e série, n° 64-? ; deux publications, 15 février et 15 mars 1891, sans numérotation) 615, 621 (fig. 101), 622 et n, 623 (fig. 102), 629 et n, 632
- Cœur à barbe (Le). Journal transparent* (avril 1922, numéro unique) 172 (fig. 32), 187
- Commerce* (Paris, été 1924-printemps 1932, n° 1-29) 172-173 (fig. 32), 175, 191 et n, 193, 194, 198, 539, 878
- Comœdia. Quotidien théâtral, artistique et littéraire* (Paris, 1^{er} octobre 1907-5 août 1914 ; 1^{er} octobre 1919-1^{er} janvier 1937) 186, 667 et n, 668 (fig. 115), 669, 672, 674
- Comœdia illustré. Journal artistique bi-mensuel* (Paris, décembre 1908-août 1914 ; 1919-1921), devient après fusion *Le Théâtre et Comœdia illustré* (Paris, 1922-1926) 671 (fig. 117), 672, 699n, 700 et n
- Contact* (New York, 1920-1923) 322 et n, 323n, 325, 327, 335, 538
- Convito (Il) [Le Banquet]*, dir. Adolfo De Bosis (Rome, 1895-1907 ; n'a pas paru en 1897 ni entre 1899 et 1906) 204, 880
- Convorbiri literare [Conversations littéraires]* (Iasi, 1867-1885 ; Bucarest, 1885-1916, 1919-1944) 307
- Coq (Le)* (Paris, mai 1920-novembre 1920, n° 1-4) 178n
- Coq rouge (Le). Revue littéraire* (Bruxelles, mai 1895-juin 1897, vol. I-III, n° 1) 796 et n
- Correspondance. Revue mensuelle éditée par l'Atelier* (Paris, octobre 1928-mai 1930, n° 1-16 ; s.d., n° 17-28 ; 1931-1932?, n° 1-17?) 673 et n
- Correspondant (Le)* (Paris, 1829-1831 ; 1843-1937) 238
- Correspondencia de España (La) [La Correspondance d'Espagne]* (Madrid, 1848-1925) 79n
- Corriere della Sera* (Milan, 1876-), quotidien 159 ; voir aussi *La Lettura*
- Corriere fotografico (Il). Rivista mensile illustrata* (Piacenza, 1904-1963) 740
- Coupe (La). Recueil mensuel d'art et d'éthique* (Montpellier, mai 1895-juin 1898, 1^{re} année, n° 1-9 ; n.s., 3^e année, n° 1-6) 796, 862
- Courrier cinématographique (Le). Organe hebdomadaire indépendant de la cinématographie, des arts et des industries qui s'y rattachent*, puis *Organe hebdomadaire officiel du syndicat national de l'exploitation cinématographique*, dir. Charles Le Fraper (Paris, 8 juillet 1911-23 janvier 1937) 757, 758, 763, 765

- Courrier français (Le)*, dir. Jules Roques (Paris, 1884-1914; plusieurs nouvelles séries) 382n, 598, 605, 633, 638 et n, 641, 642 (fig. 106), 644 (fig. 108), 646 (fig. 110), 648, 649, 650 (fig. 112), 652 et n, 697 et n, 701, 871
- Cousin Pons (Le)*. *Revue d'art illustrée* (Paris, février 1916-mars 1928) 711 et n
- Cri de Paris (Le)*, dir. P. Dollfus (Paris, 1897-1950; 1897-mai 1940, n° 1-2254; n.s., juin 1949-5 mai 1950, n° 1-27) 492, 615
- Criatura (La)* [*Le Nouveau-né*] (Madrid, 1868-1870?) 91n, 93, 94 et n, 95 (et fig. 10), 96
- Critical Review or Annals of Literature (The)* (Édimbourg, janvier 1756-juin 1817) 24
- Critique (La)*. *Bulletin illustré de l'Association artistique et littéraire de La Critique*, dir. Georges Bans (Paris, 5 mars 1896-juillet 1913, n° 1-294, publication erratique jusque dans les années 1920) 599, 683, 686 (fig. 123), 687, 690
- Critique cinématographique (La)*. *Publication corporative hebdomadaire*, dir. Paul de La Borie, Jean-Louis Croze, puis Pierre Heuzé (Paris, 1926-1937, n° 1-516) 763, 769, 770
- Croix (La)*, quotidien (Paris, 1880-) 777

D

- Dada*. *Recueil littéraire et artistique* [pour les n°1 et 2] (Zurich, 1917, n° 1-2; 1918, n° 3; 1919, n° 4/5 [*Anthologie Dada*]; Paris, 1920, n° 6 [*Bulletin Dada*] et n° 7 [*Dadaphone*]; Tarrenz (Autriche), septembre 1921, n° 8 [*Dada au grand air*]) 171n, 172 (fig. 32), 176, 178, 179 et n, 180n, 186n, 188n, 197, 198, 312, 313, 517n, 523n, 803, 853, 854, 858, 869, 880; voir aussi *Anthologie Dada*
- Daguerrian Journal (The)* (New York, 1850-1851), devient *Humphrey's Journal* (1851-1870) 720
- Data*. *Dati internazionali d'arte*, mensuel, à partir de 1975 bimestriel (Milan, septembre 1971-) 848
- Décadence artistique et littéraire (La)* (Paris, 1^{er} octobre-28 octobre 1886, n° 1-4) 518 et n
- Décadent littéraire et artistique (Le)*, puis avec le sous-titre *Revue littéraire bi-mensuelle* (Paris, 10 avril-4 décembre 1886, 1^{re} année, n° 1-35; décembre 1887-1/15 avril 1889, 2^e année, n° 1-4^e année, n° 32; 1^{er}/15 avril-15/31 mai 1889, n° 33-35, sous le titre *La France littéraire. Philosophie, critique, sociologie*) 257, 397, 510, 517-520, 523, 545-547, 577n, 594, 781, 862, 863, 870; voir aussi *France littéraire (La)*
- Dekorative Kunst [Art décoratif]* (Munich, 1897-1899) 169, 280, 281 et n, 282 (fig. 46), 284, 286-290, 294; voir aussi *Art décoratif (L)*
- Dekorative Vorbilder. Farbige Meisterwerke aus alter und neuer Zeit [Modèles décoratifs. Chefs-d'œuvres en couleur d'époque ancienne et moderne]* (Stuttgart, 1890-1915, vol. I-XXVI; 1925-1928?, vol. XXV-XXIX) 616, 628
- Delta*. *A Monthly in French and English* (Paris, avril 1938-Pâques 1939) 334
- Dernière Mode (La)*. *Gazette du monde et de la famille*, dir. Marasquin [Stéphane Mallarmé] (6 septembre 1874-15 mai 1875?, bi-mensuel, 1^{re} année, n° 1-2^e année, n° 14) 580
- Derniers Jours (Les)*. *Cahier politique et littéraire* (Paris, bimensuel, février 1927-mars 1917, n° 1-4; mensuel, avril 1917-juillet 1927, n° 5-7) 173 (fig. 32), 176, 196
- Dés* (Paris, avril 1922, numéro unique) 172 (fig. 32), 187n, 188n, 862
- Déetective*. *Le grand hebdomadaire des faits divers* (Paris, Gallimard, 1^{er} novembre 1928-30 mai 1940, n° 1-599) 764
- Deutsche Bauzeitung [Journal allemand du bâtiment]* (devient par la suite *Bauzeitung*, Berlin, 1867-1942) 148
- Deutsche Kunst und Dekoration*. *Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauearbeiten [Art et décoration allemands. Mensuel*

- illustré de la peinture moderne, la sculpture, l'architecture, l'art d'intérieur et les travaux d'art féminins*, dir. Alexander Koch (Munich, Bruckmann; Stuttgart/Darmstadt, octobre 1897/1898-1932, vol. I-LXX) 153, 281n, 286, 288
- Deutsche Lichtbild (Das)* [*La Photographie allemande*] (Berlin, 1927-1979) 741
- Deutsch-französische Rundschau/Revue franco-allemande*, bilingue (Berlin/Goslar/Leipzig/Paris, 1899-1901) 393n
- Diabel* [*Le Diable*] (Lviv, 1869-1922) 420
- Dial (The)*. *An Occasional Publication*, dir. Charles Hazelwood Shannon et Charles Ricketts (Chelsea, 1889-1897, n° 1-5) 280, 871
- Dial (The)*. *A Monthly Index of Current Literature* (Chicago, 1880-1916; puis New York, 1916-1929) 318n, 526, 534-536, 539, 540 et n
- Dietsche Warande (De)* [*La Pépinière thioise*] (1855-1899) 238n; voir aussi *Belfort (Het)*
- Documento Sud*. *Rassegna di arte e di cultura d'avanguardia* [*Document Sud. Revue d'art et de culture d'avant-garde*] (Napoli, 1959-1961) 838
- Documents internationaux de l'esprit nouveau* (Paris, 1927, numéro unique) 173 (fig. 32), 178 et n, 191
- Documents. Doctrines. Archéologie. Beaux-arts. Ethnographie* [1929], puis *Doctrines. Archéologie. Beaux-arts. Ethnographie. Variétés* [1930] (Paris, avril 1929-janvier 1931, n° 1-7 [1929], n° 1-8 [1930-31]); et selon Y. Chevretil Desbiolles [2014, p. 290-291], trois numéros uniques en février 1933, mars 1935 et 1939, insérés dans la *Gazette des beaux-arts*) 173 (fig. 32), 176, 192 et n, 196, 198
- Domaine français. Messages* 1943, livraison anthologique (Genève, 1943) 790 et n; voir aussi *Messages*
- Donna (La)* (Turin, 1905-1968, supplément bimensuel de *La Stampa* [Turin] et de *La Tribuna* [Rome]) 157
- Douce France (La)* 713, 715; voir aussi *Art de France (L)*
- Du cinéma*, mensuel, dir. Jean George Auriol (Paris, décembre 1928-décembre 1931, n° 1-29), devient *La Revue du cinéma* en 1929 764; voir aussi *La Revue du cinéma*
- Duca Borso (Il)*, hebdomadaire (Modène, 1900-juillet 1914, 1^{re} année, n° 1-13^e année, n° 15, interrompu entre 1909 et 1910) 147
- Dzięcioł* [*Le Pic*] (Varsovie, 1906) 428n, 429n, 430 (fig. 66), 431n, 432n

E

- Écho de Paris (L)*, quotidien (Paris, 1884-1944) 383 et n, 526
- Écho du cinéma (L)*, dir. Georges Lordier et E.-L. Fouquet (Paris, 19 avril 1912), devient *Le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis. Journal hebdomadaire illustré indépendant* (Paris, 19 juillet 1912-5 janvier 1923, n° 1-552; 1923, n° 1-19) 757
- Éclair (L)*. *Journal politique quotidien absolument indépendant* (Paris, 1889-1926) 597, 598
- Éclipse (L)*. *Journal hebdomadaire* (le sous-titre varie) (Paris, 26 janvier 1868-mai 1919?) 73
- Écrits nouveaux (Les)* (Paris, novembre 1917-décembre 1922; novembre 1917, vol. I, 1^{er} fasc.-novembre/décembre 1919, vol. III, n° 23/24; janvier/février 1920, 3^e année, n° 1-décembre 1920, n° 12; janvier 1921, vol. VII, n° 1-décembre 1922, vol. IX, n° 12), devient *La Revue européenne* (mars 1923-juillet 1931) 191n, 526n; voir aussi *La Revue européenne*
- Edinburgh Review (The)* (Édimbourg, octobre 1802-octobre 1929) 19, 25, 27 et n, 28n, 29, 30 et n, 33, 866
- Egoist (The)*. *An Individualist Review* (Londres, janvier 1914-décembre 1919; 24 numéros en 1914, mensuel en 1915-1918, 5 numéros en 1919) 184, 185, 318n
- Élan (L)* (Paris, avril 1915-décembre 1916, n° 1-10) 175n, 186, 197, 711 et n

- Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte, letteratura, scienze e varietà* [*Emporium. Revue mensuelle illustrée d'arts, de littérature, de sciences et de variété*] (Bergame, 1895-1964) 145, 147, 148, 151 et n, 159, 160 et n, 162, 832 et n, 844, 846n, 871, 880
- Endehors (L)*, dir. Zo d'Axa (Paris, 5 mai 1891-19 février 1893, n° 1-91) 562
- English Review (The)* (Londres, 1908-1937) 208n, 209n, 216, 323, 540n, 541
- Entretiens politiques et littéraires* (Paris, 1^{er} avril 1890-25 décembre 1893, mensuel jusqu'en décembre 1892, puis bimensuel) 349, 544, 568n, 863
- Ère nouvelle (L)*. *Revue mensuelle*, puis *Revue mensuelle de socialisme scientifique* (Paris, juillet 1893-novembre 1894, 1^{re} année-2^e année, n° 1-11) 568n
- Érmitage (L)*. *Revue mensuelle de littérature*, puis *Revue artistique et littéraire* (le sous-titre varie) (Paris, avril 1890-15 décembre 1906, 1^{re} année, n° 1-17^e année, n° 12) 206, 252n, 257, 280, 299, 349, 384, 388, 390, 392 et n, 393 et n, 543n, 544, 545, 547 et n, 553n, 560, 568n, 678, 683, 687, 791 et n, 866
- Éros. Publication mensuelle d'art plastique, paraît le 1^{er} de chaque mois* (Paris, 1^{er} février 1922-1931) 574n
- Esperanza (La)*. *Periódico monárquico*, quotidien (sauf le dimanche) (Madrid, 10 octobre 1844-3 janvier 1874, n° 1-8923) 77
- esperienza moderna (l)*. *Rivista di cultura contemporanea* (Rome, 1957-1959) 848-850, 851 (fig. 150)
- Esprit. Revue internationale* (Paris, octobre 1932-septembre 1939, 1^{re} année, n° 1-7^e année, n° 84) 540 et n, 765
- Esprit des revues anglaises. Analyse critique des revues trimestrielles d'Édimbourg et de Londres*, dir. F. S. Constancio (Paris, juillet 1841-février 1842, vol. I-II, n° 1-8) 31 et n
- Esprit nouveau (L)*. *Revue internationale d'esthétique*, puis *Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine* (Paris, octobre 1920-juin 1922, n° 1-17; novembre 1923-janvier 1925, n° 18-28), devient *Documents internationaux de l'esprit nouveau* (Paris, 1927) 171n, 174, 178 et n, 186-188, 191n, 706 et n, 707n, 709 et n, 716; voir aussi *Documents internationaux de l'esprit nouveau*
- Esquella de la Torratxa (La)* [*La Cloche de la tour*] (Barcelone, 1872-1939) 84n
- Essais d'art libre (Les)* (Paris, 1892-1894) 559-571, 862
- Estante et l'Affiche (L)*. *Revue d'art*, dir. Clément-Janin et André Mellerio (Paris, 1897-1899) 678, 690
- Estante originale (L)*. *Revue mensuelle des arts d'impression* (Paris, Édition du *Journal des artistes*, 1893-1894, 1^{re} année-2^e année, 1^{re} livraison-8^e livraison) 705
- Étoiles (Les)*. *Journal d'art littéraire, humoristique*, dir. Luc de Guérian (Paris, juin 1896-mai 1897, vol. I-vol. II, n° 46) 678, 683 et n, 686 (fig. 123)
- Europe* (Paris, 1923-) 525n, 526-534, 539
- Événement (L)* (Paris, 1872-1966; quotidien; hebdomadaire, 1933-1956; irrégulier, 1957-1966) 520, 597
- Evergreen (The)*. *A Northern Seasonal* (Édimbourg/Londres, printemps 1895, automne 1895, été 1896, hiver 1896-1897) 773, 808-810, 811 (fig. 142), 821-823, 827, 855, 859
- Exile (The)*, dir. Ezra Pound (Dijon, printemps 1927; Chicago, automne 1927-automne 1928) 316n, 317n, 318 et n, 327, 329n, 335

F

- Fantasio. Magazine gai* (Paris, 1906-1948; août 1906-janvier 1937, 1^{re} année-23^e année, n° 1-701; janvier-avril 1948, 41^e année, n° 702-707) 574n, 590
- Farul [Le Phare]* (Bucarest, 1912) 303, 306 et n, 310 et n

- Fascinateur (Le)*. *Organe des récréations instructives de la Bonne Presse*, puis *Le Fascinateur. Conférences, projections, organe mensuel*, dir. Guillaume-Michel Coissac (Paris, 1903-1938, n° 1-352) 757
- Femina* (Paris, 1^{er} février 1901-1917), puis *Femina et Vie heureuse réunis* (mars 1917-décembre 1921), puis *Femina* (1^{er} janvier 1922-décembre 1953/janvier 1954) 576n, 581 et n
- Femme d'aujourd'hui (La)*. *Lectures illustrées de la femme et de la jeune fille* (Paris, 1904-1905) 597
- Festin d'Ésope (Le)*. *Revue des belles lettres* (Paris, novembre 1903-août 1914, n° 1-9) 175n, 197, 870
- Feu (Le)*, dir. Joseph d'Arbaud (Aix-en-Provence, 1905-1937, 1^{re} série) 403
- Feuilles libres (Les)* (Paris, décembre 1918-juillet 1928, n° 1-49; 10 numéros en 1919 et 1920, puis paraît tous les deux mois jusqu'en 1925; irrégulière ensuite) 172-173 (fig. 32), 179, 180 et n, 188, 194
- Feuillets d'art* (Paris, Londres, New York, 1919-1922; 1^{re} série, mai 1919-juillet 1920; 2^e série, octobre/novembre 1921-août/septembre 1922) 705 et n, 708 et n, 711 et n, 713
- Feux de la rampe (Les)*. *Revue dramatique et musicale* (Paris, 1^{er} juin 1895-mai 1899, 1^{re} année-4^e année; hebdomadaire, 1895-1897, puis bimensuel, 1898-1899), devient *La Rampe* (Paris, 1899-1908) 700 et n
- Figaro. Journal non politique* (Paris, 2 avril 1854-11 novembre 1866), puis *Le Figaro* (2^e série, 16 novembre 1866-24 novembre 1942; 23 août 1944-) 109-114, 259, 383 et n, 458, 517, 520, 526, 555n, 777
- Figaro (Le)*. *Supplément littéraire* ou *Supplément littéraire du dimanche* (Paris, 1876-1929) 518n
- Figaro. Humoristisches Wochenblatt [Figaro. Hebdomadaire humoristique]* (Vienne, 4 janvier 1857-20 décembre 1919, 1^{re} année, n° 1-63^e année, n° 17) 420
- Figaro illustré (Le)*, reprend partiellement *Paris illustré* jusqu'en 1894, supplément du *Figaro* (Paris, 1883/1884-1889/1890, 1^{re}-7^e année; n.s., avril 1890-1911, vol. I-XXII; avec le sous-titre *Revue mensuelle*, 1932-1937, 9^e-14^e année) 123n, 450
- Film (Le)*, hebdomadaire, puis mensuel à partir de 1920, dir. Henri Diamant-Berger (Paris, 27 février 1914-1922, n° 1-185) 757-759, 762
- Film complet (Le)*, hebdomadaire, puis bi-hebdomadaire, dir. Raymond Schalit (Paris, 1^{re} série, 1922-1944, n° 1-2613; 2^e série, 1945-1958, n° 1-681) 760
- Film français (Le)*. *Organe de l'industrie cinématographique française* (le sous-titre varie) (Paris, Le Film français, 8 décembre 1944-mars 1966, 1^{re} année-23^e année, n° 1-1134; fusionne avec *La Cinématographie française* en 1945 et devient *Le Film français. La Cinématographie française*) 766
- Fischietto (Il)*. *Giornale umoristico, politico, sociale [Le Sifflet. Journal humoristique, politique, social]* (Turin, 1848-1916; suspendu entre 1917 et 1922) 160, 452
- Flegrea. Rivista di lettere, scienze ed arti* (Naples, 1899-1902) 214
- Fliegende Blätter [Feuilles volantes]* (Munich, 1844-1944) 15, 16 (fig. 1), 101 et n, 114, 115, 145, 148, 149, 158, 160, 435, 436, 447, 450, 456 et n, 460
- Flob (Der) [La Puce]* (Vienne, 1869-1919) 452
- Floréal*. *Revue mensuelle de littérature et d'art*, devient *Revue bi-mensuelle de littérature et d'art* (Liège, janvier 1892-1893, 1^{re} année-2^e année, n° 1-8/11) 568n
- Forge (La)*. *Revue d'art et de littérature* (Paris, janvier 1917-décembre 1919/1^{er} trimestre 1920, n° 1-22/23) 183
- Forța morală [La Force morale]* (Bucarest, 1901-1902) 306
- Fortnightly Review (The)* (Londres, juin 1865-1954) 30 et n, 866

- Fotograf. Journal praktičeski fotografii* [*Le Photographe. Revue de photographie pratique*] (Moscou, 1926-1929) 735n, 736, 739-741, 742 (fig. 137), 743 et n, 744 (fig. 138), 745, 748, 749, 751; voir aussi *Fotograf*, cahier iconographique/supplément artistique
- Fotograf. Journal praktičeski fotografii*, cahier iconographique/supplément artistique 741, 742 (fig. 137)
- France illustration*, suite de *L'Illustration* (Paris, 6 octobre 1945-18 décembre 1955, n° 1-166), devient *France-Illustration. Le Monde illustré* à partir du n° 167 (25 décembre 1948) 46
- France littéraire (La). Philosophie, critique, sociologie* (Paris, 15/30 avr.-15/31 mai 1889, n.s., 4^e année, n° 33-35; fait suite au *Décadent littéraire et artistique*) 517n
- Frank Leslie's Illustrated Newspaper* (New York, 1855-1922) 40 et n
- Frankfurter Latern* [*Lanterne de Francfort*], puis *Deutsche Latern. Humoristisch-satyrisches Wochenblatt* [*Lanterne allemande. Hebdomadaire humoristique et satirique*] (Francfort, 1870-1893) 436
- Fray Gerundio* [*Frère Ampoulé*] (León, 4 avril 1837-juin 1838; Madrid, juillet 1838-5 février 1844) 80 et n
- Fronda* [*La Fronde*] (Iasi, 1912) 306
- Frou-Frou (Le)*, puis *Frou-Frou et Bonne humeur* (Paris, 20 octobre 1900-26 juillet 1914), puis *Frou-Frou* (n.s., 6 décembre 1922-13 juin 1923?) 105, 574n, 615; voir aussi *Almanach du « Frou-Frou »*

G

- Galerie contemporaine, littéraire, artistique. Publication hebdomadaire formant album de luxe* (Paris, 1876-1884) 121 et n, 123 et n
- Galignani's Monthly Review and Magazine* (Paris, février 1822-mai 1825), absorbe en février 1823 *The Paris Monthly Review of British and Continental Literature* (Paris, janvier 1822-janvier 1823) 29n
- Galignani's Weekly Repertory, or Literary Gazette and Journal of Belles-Lettres* (Paris, 1818), devient *The Weekly Repertory, or Literary Gazette...* (Paris, août 1818-1820), puis *Galignani's Repertory, or Literary Gazette and Journal of Belles Lettres* (Paris, août-novembre 1820) et *Galignani's Literary Gazette, or Sunday Messenger* (Paris, décembre 1820-janvier 1823) 29n
- Gallia. Revue de littérature et d'art* (Toulouse/Gaillac, 1900-1902) 393n
- Gargoyle*, dir. Arthur Moss (Paris, août 1921-octobre 1922) 316n, 317n
- Gartenlaube (Die). Illustriertes Familienblatt* [*La Tonnelle. Journal familial illustré*] (Leipzig, 1853-1944) 305, 450
- Gato (El). Periódico festivo satírico* [*Le Chat. Périodique joyeux et satirique*] (Madrid, 1866) 84-85 et n
- Gato (El). Periódico ministerial hasta cierto punto* [*Le Chat. Périodique ministériel jusqu'à un certain point*] (Madrid, 1869) 85n
- Gaulois (Le)*, quotidien (Paris, 1868-1929) 526
- Gazeta ilustrada. Revista semanal de vulgarização científica, artística e litteraria* (Coimbra, 1901) 393n
- Gazette de France (La)* (Paris, 1848-1915; également Bordeaux, 1870-1871; Versailles, avril-juin 1871) 252n, 253
- Gazette des beaux-arts. Courrier européen de l'art et de la curiosité* (Paris, janvier 1859-décembre 2002, 1^{re} année, n° 1-144^e année, n° 1607; New York, octobre 1942-juin 1948; Paris/New York, juillet 1948-décembre 2002) 280n, 706, 708, 714, 716-717, 855, 860; voir aussi *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la « Gazette des beaux-arts »*

- Gazette des sept arts (La)*. Architecture, peinture, sculpture, musique, poésie, danse, cinégraphie, bimensuel, puis mensuel, dir. Riciotto Canudo (Paris, 1922-1924, n° 1-10) 758, 759
- Gazette littéraire*. Revue française et étrangère de la littérature, des sciences, des beaux-arts, etc. (Paris, 1829-1831) 515 et n
- Génération consciente* (Paris, 15 avril 1908-1^{er} août 1914, n° 1-77) 562n
- Gente Joven*. Semanario literario ilustrado, hebdomadaire (Salamanque, 3 décembre 1904-27 janvier 1906, 1^{re} année-3^e année, n° 1-61) 217n
- Gerbes (Les)*. Revue littéraire bi-mensuelle, dir. Jules Bernex (Aix-en-Provence, 1905-1906, n° 1-9) 399 et n
- Gil Blas* (Madrid, 1864-1872; hebdomadaire, novembre 1864-juin 1866 et janvier-septembre 1872; bi-hebdomadaire, octobre 1866-décembre 1871) 80 et n, 82, 83 (fig. 4), 86n, 94n
- Gil Blas*, quotidien (Paris, 19 novembre 1879-4 août 1914; 20 janvier 1921-mars 1940) 383 et n, 410n, 459n, 526
- Gil Blas illustré* (Paris, 28 juin 1891-21 août 1903) 384, 385, 459 et n, 461, 691
- Gleason's Pictorial Drawing Room Company* (Boston, 1851-1854; devient *Ballou's Pictorial Drawing-Room Companion* en 1855) 40
- Gleichheit (Die)*. Zeitschrift für die Interessen der Arbeiterinnen [L'Égalité. Revue des intérêts des travailleuses] (Stuttgart, puis Berlin, 1892-1923) 440, 448
- Grădina Hesperidelor [Le Jardin des Hespérides]* (Bucarest, 1912) 306 et n
- Grand Jeu (Le)* (Paris, juin 1928, n° 1; mai 1929, n° 2; octobre 1930, n° 3) 173 (fig. 32), 176, 192 et n, 193, 196
- Graphic (The)* (Londres, 4 décembre 1869-23 avril 1932, n° 1-3254), puis *The National Graphic* (28 avril-14 juillet 1932, n° 3255-3266) 37
- Guêpes (Les)*. Revue mensuelle (Paris, janvier 1909-août/novembre 1912, n° 1-34) 798, 803 et n, 804
- Guerre civile (La)* 192n; voir *Clarté*
- Guerre sociale (La)* (Paris, 1906-1916) 636n

H

- Harper's Bazar [Harper's Bazaar à partir de novembre 1929]* (New York, novembre 1867-décembre 1950) 620
- Hebdo-Film*. Revue indépendante et impartiale de la production cinématographique, dir. André de Reusse (Paris, 4 mars 1916-juin 1935, vol. I-XX, n° 1-25) 758, 763, 765
- Helios* (Madrid, 1903-1904) 168, 217 et n, 218 (fig. 35), 219-232, 857
- Hémicycle (L)*. Publication mensuelle, artistique, littéraire (le sous-titre varie) (Lille/Paris/Étampes, 15 janvier 1900-juillet/octobre 1902; mensuel, puis parution irrégulière) 393n
- Heure qui sonne (L)*. Revue des lettres, puis *Revue mensuelle des lettres*, puis *Revue d'avant-garde* (Paris, novembre 1910-janvier 1913) 799, 804
- Heures (Les)*. Revue mensuelle d'art et de littérature ouverte à tous les jeunes, fait suite à *L'Art wallon* (Verviers, mai 1897-[mai?] 1898, n° 1-9) 798
- Hippogriffe (L)* (Paris, 15 janvier 1908-octobre/novembre 1911, 1^{re} année-4^e année, n° 1-40; n'a pas paru entre juillet 1909 et janvier 1910, ni entre juillet et décembre 1910; bi-mensuel, sauf août et septembre 1908-1909; puis mensuel, sauf août et septembre 1910-1911) 560n
- Hispania* (Barcelone, janvier 1899-décembre 1902) 141-143
- Hommes d'aujourd'hui (Les)* (Paris, 13 septembre 1878-1899, vol. 1, n° 1-vol. X, n° 469) 519
- Humanité (L)* (Paris, 1904-; plusieurs nouvelles séries) 648, 763, 777, 865

- Humanité nouvelle* (L). *Revue internationale. Sciences, lettres et arts*, mensuel (le sous-titre varie) (Paris/Bruxelles, 1897-1906) 393, 562n
- Humbles* (Les). *Revue littéraire* [n° 1], puis *Revue littéraire des primaires* (Roubaix, octobre 1913-avril/mai 1914, n° 1-3/4; Paris, mai 1916-1940, interdite de publication juillet 1917-mai 1918) 183
- Humoristické listy* [*Lettres humoristiques*] (Prague, 1858-1941) 452, 489
- Humphrey's Journal. Devoted to the Daguerrian and Photogenic Art* (New York, 1851-1870) 720; voir aussi *Daguerrian Journal* (*The*)
- Hyperion. Eine Zweimonatsschrift* [*Hyperion. Revue bimensuelle*] (Munich, 1908-1910) 167, 199, 200, 206, 207 (fig. 34), 208-210, 213-216

I

- Idée libre* (L) (Paris, 1892-1895; avril-juin 1893, n° 1-3; n.s., septembre 1892-janvier 1893, n° 1-4; mai 1893-1895, 2^e année-?, n° 1-?) 559, 568n, 862, 863
- Idée libre* (L). *Revue mensuelle d'éducation sociale*, puis *Revue mensuelle de culture individuelle et de rénovation sociale* (Paris, décembre 1911-octobre 1913, n° 1-23; Saint-Étienne, juillet 1917-octobre 1919, n° 1-25; Conflans-Sainte-Honorine, 1920-1930; jusqu'en 1940?) 183
- Île sonnante* (L). *Petite revue des lettres* (Paris, 5 novembre 1909-décembre 1913, n° 1-32) 799, 804
- Ileana* (Bucarest, 1900-1901) 169, 295, 298-300, 301 (fig. 48), 302 (fig. 49)
- Ileana Cosânzeana* (Orăștie, 1911-1915; Cluj, 1922-1926) 305 et n
- Ilustração* (Lisbonne, 1847?) 40
- Ilustração luso-brasileira* (A). *Jornal universal* (Lisbonne, 5 janvier 1856-31 décembre 1859, vol. I-III, n° 1-52) 40
- Illustrated London News* (*The*), hebdomadaire, puis mensuel, puis bi-mensuel (Londres, 14 mai 1842-) 20, 35-37, 40, 41, 44-46, 49-51, 54, 56, 58; voir aussi numéros spéciaux de Noël
- Illustrated London News* (*The*), numéros spéciaux de Noël (*Christmas Numbers*) 44, 46
- Illustrated News* (New York, 1853) 40
- Illustrated Times Weekly Newspaper* (*The*) (Londres, 1855-1862) 37
- Illustrated War News* (*The*) (Londres, 21 octobre 1899, n° 1), puis *Pearson's Illustrated War News* (28 octobre 1899-7 avril 1900, n° 2-25), puis *Illustrated Weekly News* (14 avril-1^{er} septembre 1900, n° 26-46), puis *The Curiosity Shop* (8 septembre-13 octobre 1900, n° 1-6) 44
- Illustration* (L). *Journal universel* (Paris, 4 mars 1843-19 août 1944, 1^{re} année, n° 1-102^e année, n° 5292/5293; devient *France illustration*) 15, 20, 21, 35, 37-47, 51, 52 et n, 56, 58, 63, 90, 123 et n, 280n, 581n, 615, 760, 874; voir aussi *Album de la guerre*; *France illustration*; numéros spéciaux; *Petite illustration cinématographique* (*La*)
- Illustration* (L), numéro spécial sur 1848 40, 41 et n
- Illustration* (L), numéro spécial sur le Salon de peinture 44 et n
- Illustration* (L), numéros spéciaux 44n, 45, 46, 123
- Illustration* (L), numéros spéciaux de Noël 44 et n
- Illustrations, Ilustraciones* comme genre 21, 49-71, 76
- Illustrazione Italiana* (L). *Rivista settimanale degli avvenimenti e personaggi contemporanei sopra la storia del giorno, la vita pubblica e sociale, scienze, belle arti, geografia e viaggi, teatri, musica, mode, ecc.* (Milan, puis Rome, 1875-1962; reprise en 1981; actuellement irrégulière) 148 et n
- Illustré théâtral* (L), dir. Georges Schuhl (Paris, 21 novembre 1896-12 juin 1897, 1^{re} année-2^e année, n° 1-24) 700 et n

- Illustreret Tidende* [*Journal illustré*] (Copenhague, 1859-1924) 39 et n
- Illustrierter Beobachter* [*Observateur illustré*] (Munich, 1926-1945) 46
- Illustrierte Zeitung. Wöchentliche Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart* [*Journal illustré. Nouvelles hebdomadaires sur tous les événements, circonstances et personnalités du temps présent*] (Leipzig, juillet 1843-septembre 1944, n° 1-5041), également connu sous le titre *Leipziger Illustrierte Zeitung* 20, 35, 37, 39, 41, 44, 46, 148, 615
- Il·lustració Catalana* (La). *Periòdich desenal, artístich, literari i científich* (Barcelone, 10 juillet 1880-30 décembre 1917, n° 1-759, la périodicité varie) 57, 60
- Ilustración* (La). *Periódico de los sastres* (Barcelone, 1848) 57, 59
- Ilustración* (La). *Periódico semanal de literatura, artes, ciencias y viajes* (Barcelone, impr. Luis Tasso, 7 novembre 1880-4 janvier 1891, vol. I-XII, n° 1-531), devient *La Ilustración Hispano-Americana* (Barcelone, 11 janvier-31 décembre 1891, n° 532-582) 53, 57, 60
- Ilustración* (La). *Periódico universal*, hebdomadaire (Madrid, 10 mars 1849-6 juillet 1857, n° 2-436) 56, 57, 59, 89, 90
- Ilustración Artística* (La). *Regalo á los señores suscritores de la Biblioteca universal ilustrada*, hebdomadaire (Barcelone, 1^{er} janvier 1882-25 décembre 1916, vol. I-XXIV, n° 1-1826) 57, 60
- Ilustración de Madrid* (La). *Revista de política, ciencias, artes y literatura*, bimensuel (Madrid, 12 janvier 1870-30 mai 1872) 54, 57, 59
- Ilustración Española* (La). *Periódico de ciencias, literatura, bellas artes y modas, dedicado á la juventud* (Madrid, 1845) 40, 57, 59
- Ilustración Española y Americana* (La), bimensuel, puis hebdomadaire (Madrid, 25 décembre 1869-30 décembre 1921) 20, 40, 53, 54, 57-59, 63-76, 857, 878
- Ilustración Ibérica* (La). *Semanario científico, literario y artístico*, hebdomadaire (Barcelone, 6 janvier 1883-31 décembre 1898, vol. I-XVI, n° 1-835) 57, 60
- Image* (L). *Revue artistique et littéraire ornée de figures sur bois* (Paris, décembre 1896-novembre 1897, n° 1-12) 233n, 609, 678
- Italia Ride* [*L'Italie rit*]. *Artístico Umoristico Sett[imana]le* (Bologne, 1900, n° 1-26) 145, 151 et n, 152 (fig. 26), 163
- Imparcial* (El) [*L'Impartial*] (Madrid, 1867-1933) 72, 79n
- Imprimerie* (L). *Journal de la typographie, de la lithographie et des arts accessoires* (le sous-titre varie) (Paris, janvier 1864-juin 1914?, vol. I-XIV, n° 1-844) 124
- Indépendance roumaine* (L) (Bucarest, 1877-1916; Iași, 1916-1918; Bucarest, 1918-1940) 297n, 298n, 311
- Innen-Dekoration. Das behagliche Heim. Die gesamte Wohnungskunst in Bild und Wort* [*Décoration d'intérieur. Le Foyer confortable. Tout l'art des intérieurs en mots et en images*], dir. Alexander Koch (Stuttgart/Darmstadt, 1900-1943) 281n
- Insel* (Die). *Monatschrift mit Buchschmuck und Illustrationen* [*L'Île. Mensuel avec ornements et illustrations*], dir. Otto Julius Bierbaum, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder (Berlin, puis Leipzig, octobre 1899-septembre 1900, n° 1-12) 208 et n, 280, 461, 878
- Insula* [*L'Île*] (Bucarest, 1912) 306 et n, 312n
- Intransigeant* (L), quotidien (Paris, 1880-1948) 760
- Interventions. Gazette internationale des lettres et des arts modernes* (Paris, décembre 1923-janvier 1924, n° 1-2), devient *Le Mouvement accéléré* 172 (fig. 32), 189 et n, 863
- Invention et Proverbe* (Paris, juillet 1921) 172 (fig. 32), 179; voir aussi *Proverbe*
- Isis. Revue mensuelle de littérature, de critique et d'art* (Paris, 30 juillet 1907-juin/juillet 1910, 1^{re} année-4^e année, n° 1-6/7) 798, 804

J

- Jeune Belgique (La)*, dir. Max Waller (Bruxelles, 1881-1897; décembre 1881-1895, vol. I-XIV; 2^e série, 1896-1897, vol. I-II) 568n, 860, 881
- Jeune France (La). Revue libre* [à partir de janvier 1888, n° 113] (Paris, 1^{er} mai 1878-15 avril 1888, n° 1-116) 796, 862
- Jockey club de l'Apocalypse* (Chez le directeur, janvier 2014-) 798
- Journal (Le)*, quotidien (Paris, 28 septembre 1892-10/11 juin 1944?) 574n
- Journal amusant (Le). Journal illustré, journal d'images, journal comique, critique, satirique, etc.* (Paris, 1856-1933) 73, 89n, 420, 456n, 574n, 590
- Journal des dames (Le)* (Paris, 1797-1839, paraît aussi sous le titre *Le Journal des dames et des modes*) 580
- Journal des débats politiques et littéraires*, quotidien (Paris, 1^{er} avril 1814-19/20 août 1944) 253, 260, 269
- Journal des économistes* (Paris, décembre 1841-mars/avril 1940) 29 et n
- Journal des sçavans* (Paris, janvier 1665-novembre 1792) 24
- Journal du ciné-club (Le). Hebdomadaire cinégraphique*, dir. Louis Delluc, Georges Denola (Paris, 1920-1921, 1^{re} année, n° 1-2^e année, n° 6) 758 et n, 759
- Journal illustré (Le)* (Paris, 1864-1900) 39 et n, 42
- Journal of the Photographic Society of London. Containing the Transactions of the Society and a General Record of Photographic Art and Science* (Londres, 1853-), devient *The Photographic Journal* en 1859; la Société devient la Royal Photographic Society en 1894, et la revue est actuellement connue sous le titre *RPS Journal* 720
- Journal pour rire (Le). Journal d'images, journal comique, critique, satirique, lithographique* (le sous-titre varie) (Paris, 5 février 1848-26 septembre 1851, n° 1-191; n.s., 3 octobre 1851-29 décembre 1855, n° 1-222) 78 et n, 86 et n, 89n, 634n, 635n
- Journalist. Ejemesiatchny journal [Le Journaliste. Revue mensuelle]* (Moscou, 1914-), publié sous le titre *Krasny Journalist [Le Journaliste rouge]* en 1920 748
- Judge* (New York, 1881-1947) 452
- Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben [Jeunesse. Hebdomadaire munichois illustré pour l'art et la vie]* (Munich, 1896-1940) 21, 100n, 103 et n, 104 (fig. 12), 105 et n, 107 (et fig. 14), 108, 114, 116, 145, 147-151, 153 (fig. 27), 154, 155, 157, 160, 163, 169, 280, 300, 344, 383, 384, 388 et n, 389 (fig. 59), 390 et n, 393n, 397, 447, 449, 450, 452, 456n, 457 et n, 460, 461, 468, 472n, 483, 484, 605n, 615, 628, 835 et n, 854
- Justice (La). Journal politique du matin* (Paris, 16 janvier 1880-16 janvier 1931, 1^{re} année-52^e année; n.s., 10 janvier 1939-juin 1940, 1^{re} année-2^e année; n.s., 11 novembre 1971, n° 1-février 1976) 522n, 653
- Juventud. Revista popular contemporánea* (Madrid, 1^{er} octobre 1901-8 mars 1902) 217n
- Joventut. Periòdich catalanista* (Barcelone, 15 février 1900-31 décembre 1906) 217n

K

- Kalendář neodvislého dělnictva [Almanach de la classe ouvrière indépendante]* (Prague, 1900) 494
- Kalendář revolucionářů [Almanach des révolutionnaires]* (Prague, 1903-1904) 494
- Kikeriki. Humoristisches Volksblatt [Cocorico. Journal populaire humoristique]* (le sous-titre varie) (Vienne, 1861-1933) 420, 452
- Kino-Fot. Journal kinematografii i fotografii [Kino-Fot. Revue de cinéma et de photographie]* (Moscou, 1922-1923) 736, 737n, 738 (fig. 136), 739, 755

- Kladderadatsch. Organ für und von Bummler* [*Patatras. Organe pour des flemmards par des flemmards*], puis *Humoristisch-satyrisches Wochenblatt* [*Hebdomadaire humoristique et satirique*] (Berlin, 1848-1944) 149, 158, 436, 447, 450, 453
- Kolce* [*Épines*] (Varsovie, 1871-1904) 420
- Kölnische Illustrierte Zeitung* [*Journal illustré de Cologne*] (Cologne, 1926-1942) 46
- Kunst für alle* (*Die*) [*L'Art pour tous*] (Munich, octobre 1885-mai 1943) 281n
- Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des K. K. Österr. Museums für Kunst und Industrie* [*Art et Artisanat. Périodique mensuel du Musée royal autrichien d'art et d'industrie*] (Vienne, 1898-1921) 286, 288
- Kurier świąteczny* [*Journal du dimanche*] (Varsovie, 1864-1919) 420

L

962

- Lacerba. Periodico quindicinale* (Florence, 1^{er} janvier 1913-22 mai 1915) 204n, 205n, 211, 856, 858
- Lachen links. Das republikanische Witzblatt* [*Rire à gauche. La feuille humoristique républicaine*] (Berlin, 1924-1927) 441
- Lectura* (*La*). *Revista de ciencias y de artes* (Madrid, 1^{er} janvier 1901-30 septembre 1920), absorbe *Renacimiento* 223n, 224, 230 et n; voir aussi *Renacimiento*
- Lecture* (*La*). *Magazine littéraire. Romans, contes, nouvelles* (Paris, 1887-1901; paraît sous le titre *La Lecture illustrée*, avril 1896-septembre 1897 et *La Lecture hebdomadaire illustrée*, octobre 1897-1901) 458n, 597
- Leonardo* (Florence, 1903-1907) 167, 199, 202 (fig. 33), 204-206, 209-212, 214-216, 857, 858, 880
- Lettres modernes* (*Les*). *Essai de renaissance* (Paris, mai 1905) 399 et n
- Lettura* (*La*). *Revista mensile del « Corriere della Sera »* (Milan, janvier 1901-mars 1945; 23 août 1945-19 octobre 1946; quelques numéros en 1948, 1950 et 1952), supplément du *Corriere della Sera* depuis 2011 159 et n; voir aussi *Corriere della Sera*
- Liberal* (*El*) (Madrid, 1879-1936) 222n
- Libertaire* (*Le*), fondé par Sébastien Faure (Paris, 1895-1972, avec des interruptions; le sous-titre varie, la périodicité aussi; hebdomadaire; quotidien, décembre 1923-mars 1925; irrégulier, 1968-1972) 562n
- Liberté* (*La*). *Journal des arts* (Paris, août 1832-décembre 1832), puis *La Liberté. Revue des arts* (Paris, décembre 1832-février 1833) 510, 513 et n, 514, 524
- Life* (New York, 1883-novembre 1936, vol. I-CIII, n° 1-2620; puis Chicago, 23 novembre 1936-29 décembre 1972, vol. I-LXXIII, n° 23; octobre 1978-) 45, 46, 452, 719n, 733, 734
- Liga ortodoxă* [*La Ligue orthodoxe*] (Bucarest, 1896-1897) 308
- Linea Sud. Nuova rassegna d'arte e di cultura d'avanguardia* [*Ligne Sud. Nouvelle revue d'art et de culture de l'avant-garde*] (Naples, 1963-1967) 838
- Linia dreaptă. Revistă literară bilunară* [*La Ligne droite. Revue littéraire bimensuelle*] (Bucarest, 1904) 306
- Literatorul* [*Le Littérateur*] (Bucarest, 1880-1885; 1886-1887; 1890; 1892-1894; 1895; 1899; 1904; 1918-1919) 169, 298n, 305 et n, 307, 308, 863
- Literatură și artă română. Idei, simțire, formă* [*Littérature et art roumain. Idées, sentiment, forme*] (Bucarest, 1896-1901; 1902-1910) 308, 309 (fig. 51), 310n
- Littérature* (Paris, mars 1919-août 1921, n° 1-20; mars 1922-juin 1924, n° 1-13) 172 (fig. 32), 178, 179, 186, 188-191

- Little Review (The)*. *A Magazine of the Arts Making No Compromise with the Public Taste*, dir. Margaret C. Anderson (Chicago/New York/Paris, mars 1914-mai 1929) 318n, 331, 538, 884
- Livre et l'Estampe (Le)*. *Revue semestrielle de la Société royale des bibliophiles et iconophiles de Belgique* (Bruxelles, 1954-) 255, 796 et n
- Livre des légendes (Le)* (Paris, janvier-décembre 1895, n° 1-12), fait suite à *L'Album des légendes* 683n, 798; voir aussi *L'Album des légendes*
- Livre et l'Image (Le)*. *Revue documentaire illustrée mensuelle* (Paris, 10 mars 1893-10 juin 1894, n° 1-16; n.s., 1910-?) 378 et n
- Livre moderne (Le)*. *Revue du monde littéraire et des bibliophiles contemporains*, dir. Octave Uzanne (Paris, 1890-1891) 690
- Lloyd's Illustrated London Newspaper* (Londres, 1842-1931) 37
- London and Paris Observer (The)*, or *Weekly Chronicle of News, Science, Literature and the Fine Arts* (Paris, 5 juin 1825-31 décembre 1848, vol. I-XXIV, n° 1-1236) 29n
- London Journal (The)*, hebdomadaire (Londres, 1^{er} mars 1845- 28 avril 1906) 49
- Lotta Poetica [Lutte poétique]* (Brescia, 1971-1975, 1982-1984, 1987) 838
- Loups (Les)*. *Journal d'action d'art* (Paris, décembre 1909-juillet 1914, n° 1-54) 799
- Lucașfăruș. Revistă literară [Hypérion. Revue littéraire]* (Budapest, 1902-1906; Sibiu, 1906-1911; 1912-1914; Bucarest, 1919-1920; Sibiu, 1934-1939) 303, 304 (fig. 50), 305
- Lumière (La)*. *Journal non politique, paraissant tous les huit jours. Beaux-arts, héliographie, sciences* (Paris, 1851-1867) 720, 727, 734
- Lustige Blätter. Schönstes buntes Witzblatt Deutschlands [Feuilles amusantes. Le plus beau journal humoristique et coloré de l'Allemagne]* (Berlin, 1886-1944) 157, 158, 436
- Lutèce*. *Journal littéraire, politique, hebdomadaire* (Paris, 1883-1886) 204n, 781
- Lutte (La)*. *Revue d'art et de sociologie catholique*, puis *Revue catholique d'art* (Bruxelles, avril 1895-décembre 1900, 1^{re} année, n° 1-5^e année, n° 12) 796
- Lutte pour l'art (La)*, bimensuel (Bruxelles, 1892-1893) 568n
- Lyre universelle (La)*. *Écho poétique de France* (Paris, juillet 1886-1914, vol. I-XXIX) 562

M

- Macmillan's Magazine* (Londres, novembre 1859-octobre 1907) 24, 30, 866
- Magasin pittoresque (Le)*, dir. Édouard Charton (Paris, 1833-1938) 36, 37
- Magyar Iparművészeti [L'Art décoratif hongrois]* (Budapest, 1897-1944) 842
- Manomètre*. *Enregistre des idées. Indique la pression sur tous les méridiens* (Lyon, juillet 1922-décembre 1925, n° 1-8, semestriel; janvier 1928, n° 9) 172-173 (fig. 32), 188 et n, 189 et n, 191, 195, 196
- Marcatrè*. *Rivista di cultura contemporanea* (Gênes/Rome, 1963-1970) 848
- Marches de Provence (Les)*. *Revue mensuelle de littérature et d'art*, puis *Cahiers de littérature et d'art* (Marseille, février 1912-[été?] 1913, n° 1-16/18) 803 et n, 804
- Marianne*. *Grand hebdomadaire littéraire illustré* (Paris, 1932-1940, 1^{re} année, n° 1-9^e année, n° 406) 764, 767
- Marsyas*. *Eine Zweimonatsschrift [Marsyas. Revue bimestrielle]* (Berlin, 1917-1919) 209n
- März*. *Halbmonatsschrift für deutsche Kultur [Mars. Journal bimensuel pour la culture allemande]* (Munich, 1907-1917) 475 et n, 482
- Marzocco (Il)* (Florence, 1896-1932) 204, 846, 876
- Mask (The)* (Florence, 1909-1929) 665, 666 (fig. 114), 667 et n, 674

- Match-L'Intran. Le plus grand hebdomadaire sportif* (Paris, 1926-1940), devient *Paris-Match* en 1949 760; voir aussi *Paris-Match*
- Matice svobody* [*Association de la liberté*] (Brno, 1900-1925, vol. I-XXV) 615
- Matin (Le)*, quotidien (Paris, 1884-1944) 479, 760, 763
- Matin (Le)*, publié en Belgique 287
- Mâtines. Revue mensuelle de littérature et d'art*, dir. Serge Basset (Paris, 1897-1898) 683
- Meggendorfer Blätter* [*Feuilles de Meggendorfer*] (Munich, 1889-1928) 149
- Mêlée (La). Libertaire, individualiste, éclectique*, dir. Pierre Chardon, puis Marcel Sauvage (Orléans, 15 mars 1918-février 1920, n° 1-38/39), précédé de *Par-delà la mêlée*, devient [*L*]Un 172 (fig. 32), 181-183, 196; voir aussi *Par-delà la mêlée* et [*L*]Un
- Menestra* [*Ragoût*] (Madrid, 1869-1871?) 81 (fig. 2), 82 (fig. 3), 89, 91 et n, 92 (fig. 7), 93, 94n
- Mercur de France* (Paris, janvier 1724-décembre 1791) 24, 779n
- Mercur de France. Série moderne*, dir. Alfred Vallette (Paris, janvier 1890-juillet/août 1965, vol. I-CCCLIV, n° 1-1221/1222; mensuel, 1890-1904; bimensuel, 1905-1939; de nouveau mensuel, octobre 1939-juillet/août 1965) 9, 167, 178n, 199-201, 203-206, 208-211, 213-216, 229, 234, 235n, 240, 250, 257, 259, 261n, 263 et n, 268, 269 et n, 280, 299, 306, 349, 357n, 358, 359, 379 et n, 380 et n, 393n, 396, 403, 408n, 412, 491, 497 et n, 521, 526, 527, 536, 539-541, 544, 545, 549-551, 552n, 560, 563n, 568n, 613, 680, 765, 779, 855, 857, 859, 863-865, 869, 870, 873, 874
- Mercur galant* (Paris, janvier 1678-avril 1714) 703
- Message de l'Europe (Le)* (Saint-Petersbourg, 1866-1918) 526, 531
- Messages. Cahiers de la poésie française*, puis *Cahiers trimestriels* (Paris, puis Bruxelles, puis Genève, puis Paris, 1938-1946) 790 et n, 792; voir aussi *Domaine français. Messages* 1943, livraison anthologique (Genève, 1943)
- Messidor. Revue bi-mensuelle illustrée* (Paris, janvier 1919-15 mai 1937, 7^e année, n° 1/3-25^e année, n° 1/2), fait suite à *Messidor* (1913-1914, puis 1914-1918) 45n
- Miroir (Le). Publication hebdomadaire* (Paris, 1912-1944?) 42n, 47, 158
- Moda Elegante e Illustrada (La). Periódico de las familias*, mensuel (Cádiz, 1^{er} mai 1842-30 avril 1870, puis Madrid, 30 avril 1870-15 décembre 1927) 59, 65, 68n, 72, 73
- Moderní revue* [*Revue moderne*] (Prague, 1894-1925) 491, 497 et n
- Moderniste illustré (Le)* (Paris, 6 avril 1889-28 septembre 1889, n° 1-23) 562
- Mon ciné. Le premier et véritable journal cinématographique pour le public*, dir. V. Marchand, hebdomadaire, puis mensuel à partir de 1936 (Paris, 1922-1935, n° 1-729; n.s., 1936-1937, n° 1-13) 759, 760, 766-770
- Mon film*, hebdomadaire, puis mensuel à partir de 1959 (Paris, 1^{re} série, 7 novembre 1924-septembre/octobre 1937, n° 1-451; 2^e série, 1946-1967, n° 1-765) 764, 767
- Monde (Le)*, quotidien (Paris, 18 décembre 1944-) 29
- Monde illustré (Le)* (Paris, 18 avril 1857-1^{er} janvier 1938, n° 1-4172), absorbé en 1938 par *Le Miroir du monde*, reparait en 1945-1948, puis fusionne avec *France illustration* 38 et n, 42, 46; voir aussi *France illustration*
- Monde poétique (Le). Revue de poésie universelle* (Paris, juin 1884-août 1889) 352, 353n
- Mondo Illustrato (Il). Giornale universale* (Turin, janvier 1847-décembre 1848; 1860-1861) 41
- Moniteur de la bijouterie et de l'horlogerie (Le)* (Paris, mai 1884-septembre 1939) 280n
- Moniteur de la photographie (Le). Revue internationale et universelle des progrès de la photographie et des arts qui s'y rattachent* (Paris, 1861-1905) 720
- Monthly Repertory of English Literature (The), or An Impartial Criticism of All Books Relative to Literature, Arts, Sciences, History, Architecture, Commerce, Chemistry, Physics, Medicine, Theatrical Productions, Poems, Novels* (Paris, avril 1807-1818) 26n, 29n

- Monthly Review* (Londres, mai 1749-janvier 1845) 24
- Montjoie! Organe de l'impérialisme artistique français. Gazette bimensuelle illustrée sous la direction de Canudo* (Paris, février 1913-avril 1914) 706, 717, 855, 876
- Montparnasse. Bimensuel de littérature et d'art* (Paris, 20 juin 1914-20 juillet 1914, n° 1-3; juillet 1921-janvier 1930, n° 1-58, dont deux numéros spéciaux [« Paul Husson », mars 1928, n° 50, et « Russie », novembre 1928, n° 53]) 172-173 (fig. 32), 175 et n, 188, 191, 193n, 194, 196, 711 et n
- Moro Muza (El). Periódico satírico burlesco de costumbres y literatura, dulce como los dátiles, nutritivo como el alcuzcuz, dirigido por Juan M. Villergas [Le Maure Muza. Périodique satirico-burlesque de mœurs et de littérature, doux comme les dattes et nourrissant comme le couscous, dirigé par Juan M. Villergas]* (La Havane, 1859-1869) 78 et n
- Mot (Le). Journal politique et satirique* (Paris, novembre 1914-juillet 1915, n° 1-20) 178n
- Mouseion. Bulletin de l'Office international des musées. Institut de coopération intellectuelle de la Société des Nations* (Paris, Les Presses universitaires de France, puis Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, avril 1927-1946, n° 1-57/58) 714, 717
- Mouvement accéléré (Le). Organe accélérateur de la Révolution artistique et littéraire* (Paris, novembre 1924, numéro unique) 172 (MVT ACC, fig. 32), 189 et n, 863
- Mucha [La Mouche]* (Varsovie, 1868-1939) 344, 417-433 (et fig. 63-65)
- Münchener Bilderbogen [Feuilles imagées munichoises]* (Munich, 1848-1898, puis irrégulièrement entre 1900 et 1905) 149
- Münchener Illustrierte Presse [Presse illustrée munichoise]* (Munich, 1924-1944) 46
- Mundo Gráfico*, hebdomadaire, puis bimensuel (Madrid, 2 janvier 1911-29 juin 1938) 56
- Murray's Magazine* (Londres, janvier 1887-décembre 1891) 24
- Muse française (La). Revue du mouvement poétique*, puis *Revue de la poésie*, puis *Cahiers trimestriels de la poésie*, puis *Revue de la poésie* (Paris, Librairie Garnier Frères, 10 mars 1922-janvier/mars 1940, 1^{re} année, n° 1-19^e année, n° 1) 798, 805 et n
- Musée pour tous. Album hebdomadaire de l'art contemporain* (Paris, février 1877-août 1879, n° 1-130) 123 et n
- Musées et monuments de France*, devient *Bulletin des musées de France*, devient *Les Musées de France* (Paris, Henri Laurens, puis Librairie centrale d'art et d'architecture, puis Librairie Longuet, janvier 1906-1914) 711 et n; voir aussi *Bulletin des musées de France*
- Museo de Familias (El)*, mensuel (Barcelone 1838-1841, vol. I-V, n° 1-32) 56
- Museo de las Familias*, mensuel (Madrid, 25 janvier 1843-1^{er} avril 1870) 56
- Museo Universal (El). Periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles [Musée universel. Périodique de sciences, littérature, arts, industrie et savoirs utiles]* (Madrid, 15 janvier 1857-28 novembre 1869, n° 1-48), devient *La Ilustración Española y Americana* 40, 56-59, 91 et n, 97; voir aussi *La Ilustración Española y Americana*
- Musica e Musicisti. Rivista illustrata bimestrale* (Milan, janvier 1902-15 décembre 1905, devient *Ars et Labor* à partir de 1906) 145, 154, 155, 162, 163; voir aussi *Ars et Labor*
- Muskete (Die). Humoristische Wochenschrift [Le Mousquet. Hebdomadaire humoristique]* (Vienne, 5 octobre 1905-1^{er} août 1941) 158

N

- Nain couleur de rose (Le)* (Paris, 15 septembre 1815-5 mai 1816, vol. I, n° 1-vol. III, n° 11) 88
- Nain jaune (Le), ou Journal des sciences, des arts et de la littérature*, dir. Étienne Cauchois-Lemaire (Paris, 15 décembre 1814-15 juillet 1815) 88
- Nain jaune (Le). Journal politique, littéraire et financier* (Paris, 1863-1913?) 88n, 97

- Nain jaune réfugié (Le)*, par une société d'anti-éteignoirs (Bruxelles, mars-novembre 1816, vol. I-vol. II, n° 1-42) 88
- National (Le)* (Paris, 1869-1924?) 522n
- Nebelspalter (Der)*. *Illustriertes humoristisch-politisches Wochenblatt* [*Qui fend le brouillard. Hebdomadaire politique et satirique illustré*] (le titre et le sous-titre varient) (Zurich, 1875-1921; Rorschach, 1922-1996; Bâle, 1996-1998; Horn, 1998-) 21, 99-117 (et fig. 11, 13, 15), 146n, 147n, 149 et n, 450, 496
- Nene (El)*. *Revista infantil entre literaria y grotesca, artística y fenomenal de las cosas y las personas de este bienaventurado país* [*Le Petit. Revue enfantine, littéraire, mais aussi grotesque, artistique et phénoménale, des choses et des personnes de ce bienheureux pays*] (Madrid, 1859-1860) 94 (et fig. 9), 95, 96
- Neue Pathos (Das)* (Berlin, 1913-1919) 209n
- Neue Rheinische Zeitung. Organ der Demokratie* [*Nouvelle gazette rhénane. Organe de la démocratie*] (Cologne, 1848-1849) 437
- Neue Zeit (Die)*. *Revue des geistigen und öffentlichen Lebens* [*Les Temps nouveaux. Revue de la vie spirituelle et publique*] (Stuttgart, 1883-1923) 440, 447-449
- New Freewoman (The)* (Londres, 15 juin-15 décembre 1913, n° 1-13) 318n
- New Review (The)*, dir. Samuel Putman (Paris, janvier/février 1931-avril 1932, vol. I, n° 1-vol. II, n° 5) 318n
- New York Herald (The)* (New York, 6 mai 1835-1924) 336
- NIB. Moniteur des peaux et des tringles* (Paris, 1895, n° 1-3, encarté dans *La Revue blanche*) 600, 601, 603 (fig. 94), 612
- Nord-Sud. Revue littéraire* (Paris, mars 1917-octobre 1918, n° 1-16, dont deux numéros doubles) 172 (fig. 32), 174, 178, 183n
- Notes sur les arts. Revue populaire. Publication mensuelle* (Paris, Librairie Larousse, octobre 1911-juin 1914, n° 1-33), devient *L'Art social. Revue mensuelle d'éducation artistique, honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et de la Ville de Paris* 709, 710 et n, 712; voir aussi *L'Art social*
- Nouvelle Revue (La)* (Paris, octobre 1879-septembre 1899, vol. I-CXX; n.s., octobre 1899-1907, vol. I-XXIX; 3^e série, 1908-avril 1912, vol. I-XXVI; 4^e série, mai 1912-mai 1940, vol. I-CLXVII) 257, 349
- Nouvelle Revue française (La)* [*NRf*]. *Revue mensuelle de littérature et de critique* (Paris, 15 novembre 1908; juin 1909-août 1914, n° 1-68; juin 1919-juin 1943, n° 69-352; n.s., janv. 1953-) 172-173 (fig. 32), 174-176, 179, 186-188, 195, 213n, 251, 252, 258, 380n, 403, 531, 532 et n, 539, 765, 855, 867, 872, 876, 886
- Nouvelle Rive gauche (La)* (Paris, 1882-1883) 204n, 781, 863
- Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques (Les)*. *Hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie* (Paris, Larousse, 1922-1985) 791
- Novedades (Las)* [*Les Nouveautés*] (Madrid, 1850-1870) 89
- Novissima* (Milan, 1901-1913) 145, 153, 154 (et fig. 28), 163
- Nový kult* [*Culte nouveau*] (Prague, 1897-1905) 393n, 489, 491, 493 et n, 494
- Novy Lef. Journal Levogo Fronta Iskousstv* [*Nouveau Lef. Revue du Front de gauche pour l'art*] (Moscou, 1927-1928) 751, 755
- Nuevo Mundo*, hebdomadaire (Madrid, 1894-28 décembre 1933) 56
- Numero* (Turin, 1914-1922) 145, 157 et n, 158 (fig. 30), 159, 160, 161 (fig. 31), 162, 164

O

- Occident (L)*. *Revue mensuelle. Architecture, sculpture, peinture, musique, poésie* (Paris, décembre 1901-juillet 1914, vol. I-XX, n° 1-140; n'a pas paru en 1911) 168, 233, 234, 239, 248-255 (fig. 42), 706, 717, 799, 804 et n
- Œil bleu (L)*. *Revue de littérature XIX^e-XX^e* (Paris, juillet 2006-octobre 2011, n° 1-13) 797
- Œil de veau (L)*. *Revue encyclopédique à l'usage des gens d'esprit* (Paris, 1912) 799, 804
- Œuf dur (L)* (Paris, mars 1921-été 1924, n° 1-16) 172 (fig. 32), 181 et n, 188 et n, 194, 195, 196, 198, 862
- Officiel de la couture et de la mode de Paris (L)*, mensuel (1921-) 580 et n, 581 et n, 582 (fig. 86b), 594
- Ogoniok*. *Illiustrirovany literatourny ejenedelnik [La Lueur. Hebdomadaire littéraire illustré]* (Moscou, 1923-), reprend l'un des titres phares de la presse prérévolutionnaire, publié à Saint-Petersbourg de 1899 à 1918 745, 748
- Omnibus de Corinthe (L)*. *Véhicule illustré des idées générales. Départ tous les trois mois*, dir. Marc Mouclier (Paris, 15 octobre 1896-15 janvier/15 février 1899, n° 1-12/13) 599, 687 et n, 690
- On tourne*. *Supplément bimensuel de « Cinégraphie ». L'éducation corporative et la critique de films*, dir. Jean Dréville (Paris, 1928, n° 1-3) 763 et n, 764
- Once a Week* (Londres, 1859-1880) 37
- Orbes* (Paris, printemps/été 1928-hiver 1932/1933), n° 1-4; 2^e série, printemps 1933-été 1935, n° 1-4) 333 et n
- Ordre naturel (L)*. *Bulletin de la Ligue pour l'ordre naturel* (Paris, septembre 1918-15 avril 1920, n° 1-25), puis *L'Ordre naturel. Hebdomadaire [puis Bimensuel] individualiste* (Paris, hebdomadaire, 9 décembre 1920-9 juin 1921, n° 1-27; bimensuel, 15 septembre 1921-[mars?] 1922, n° 28-?), absorbe *L'Un* en décembre 1920; puis *L'Ordre naturel. Journal des Peuples* (Paris, 5 mai 1923-avril 1925, n° 1-36), absorbe *Le Pacifiste* en novembre 1924; fusionne avec *Lueurs* en 1926 pour une dernière série, *L'Ordre naturel* (Paris, janvier 1926-janvier/mars 1927, n° 1-6/7) 183
- Oudar*. *Chronique des lettres et des arts* (Paris, février 1922-août 1924, n° 1-4, en langue russe) 178n

P

- Pagan Review (The)* (Rudgwick, Sussex, 15 août 1892, numéro unique) 773, 808-810, 821, 827, 855
- Pagany* (Boston, janvier/mars 1930- janvier/mars 1933, vol. I-III, n° 1-4) 318n
- Pageant (The)*. *Edited by C. Hazelwood Shannon et J. W. Gleeson White. Published by Henry & Co. from their Offices at 03 Saint Martin's Lane London* (Londres, 1896-1897) 280, 807n, 808, 821, 855, 859
- País (O)* (Rio de Janeiro, 1^{er} octobre 1884-1930) 496
- Paleček*. *Milovník žertu a pravdy [Petit Poucet. Amateur de la plaisanterie et de la vérité]* (Prague, 1841-1853, vol. I-IX) 489
- Pan*. *Herausgegeben von der Genossenschaft Pan [Pan. Édité par la coopérative Pan]* (Berlin, 1895-1899, vol. I-V) 147-149, 154, 169, 208 et n, 209 et n, 280, 299, 300, 384, 385, 461, 835, 863, 872, 880, 881
- Pan*. *Revue artistique et littéraire. Supplément français* (avril/mai-décembre 1895, vol. I, n° 1-4/5), dont le n° 1 a paru sous le titre *L'Épreuve littéraire. Supplément français de « Pan »* 199, 208 et n, 881
- Panorama (Le)*, dir. Ludovic Baschet (Paris, 1895-1904) 142 et n
- Panurge* (Paris, 1^{er} octobre 1882-15 avril 1883, n° 1-29) 397, 517n, 523, 573 et n, 577n, 594, 870

- Par-delà la mêlée. Acrate, individualiste, éclectique, inactuel*, dir. Émile Armand, puis Pierre Chardon (26 janvier 1916-28 février 1918, n° 1-42), devient *La Mêlée* 182, 185 ; voir aussi *La Mêlée*
- Paris* (Paris, novembre 1924, numéro unique) 172 (fig. 32), 190
- Paris Herald Tribune* (4 octobre 1887 ; 1924-1967), fondé sous le nom de *Paris Herald*, devient *The International Herald Tribune* en 1967 336
- Paris illustré. Journal hebdomadaire* (Paris, 1^{er} mai 1883-juin 1920?) 123 et n
- Paris Monthly Review of British and Continental Literature (The)* (Paris, janvier 1822-janvier 1823) 29n
- Paris-Match* (Paris, 1949-1972 ; 1976-) 46
- Paris Plaisirs. Revue mensuelle esthétique et humoristique* (Paris, 1922-1938?) 574n
- Paris Review*, premier titre de *the transatlantic review* 324n ; voir aussi *the transatlantic review*
- Paris-Vélo. Journal quotidien du matin*, puis *Organe quotidien du cyclisme, de l'automobilisme et de tous les sports* (Paris, 3 décembre 1893-31 mars 1897, 1^{re} année, n° 1-5^e année, n° 1197) 597
- Partisans (Les). Revue de combat, d'art, de littérature et de sociologie*, bi-mensuelle illustrée (Paris, 5 novembre 1900-20 mars 1901, n° 1-10) 510, 520-523
- Pasquino (Il). Rivista umoristica illustrata della settimana* (Turin, 1856-1930) 160, 452, 496
- Pays de France. Organe des états-généraux du tourisme* (Paris, 10 mai 1914-27 décembre 1919, 1^{re} année, n° 1-6^e année, n° 271) 43
- Pays lorrain (Le)* (Nancy, 1904-) 403
- Pèl & Ploma. Setmanari a 10 cèntims, dibuixat per R. Casas, escrit per M. Utrillo [Poil & Plume. Hebdomadaire à 10 centimes, dessiné par R. Casas, écrit par M. Utrillo]* (Barcelone, 3 juin 1899-26 mai 1900, vol. I, n° 1-50/52), devient *Pèl & Ploma. Periòdic quinzenal amb dibuixos [Journal bimensuel avec des dessins]* (Barcelone, 1^{er} juin 1900-15 mai 1901, vol. II, n° 53-76), puis *Pèl & Ploma. Periòdic mensual amb dibuixos [Journal mensuel avec des dessins]* (Barcelone, juin 1901-décembre 1903, vol. III-IV, n° 77-100, interrompu entre mai et décembre 1902) 343, 344, 381-398 (et fig. 57, 58, 60, 61)
- Pèle-mèle (Le). Journal humoristique hebdomadaire* (Paris, 28 septembre 1895-20 avril 1930? ; plusieurs interruptions) 158, 384, 385, 678
- Pendant la mêlée. Acrate, individualiste, éclectique*, dir. Émile Armand (Paris/Orléans, 15 novembre-5 décembre 1915, n° 1-2), devient *Par-delà la mêlée* 182 ; voir aussi *Par-delà la mêlée*
- Penny Illustrated Paper (The)* (Londres, 1861-1914) 39
- Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge (The)* (Londres, mars 1832-1840, 1^{re} série, vol. I-IX ; n.s., 1841-1845, vol. I-V) 36, 46, 49
- Pensée (La). Revue indépendante de littérature, d'art et de science* (le sous-titre varie) (Belfort/Paris, 1899-1905) 393n
- Père Duchêne (Le)* (titre emblématique d'un journal révolutionnaire et satirique, employé à plusieurs reprises et généralement pour un numéro unique en 1791, avril 1792, 1797, juin/juillet 1799 ; et de nouveau au XIX^e siècle, avec des sous-titres variables, en 1848, 1849, 1871, 1876, 1878-1880, 1883, 1885, 1887-1888, 1889, 1893, 1896) 85
- Petit Journal (Le)* (Paris, 1863-1944 ; plusieurs nouvelles séries) 452, 649, 651 (fig. 113)
- Petit Marseillais (Le). Journal quotidien*, puis *Journal politique quotidien*, puis *Le plus important des journaux de province* (Marseille, 22 mars 1868-17 août 1944) 360
- Petit Messenger des arts, des artistes et des industries d'art (Le)* (Paris, janvier 1915-30 avril 1922, n° 1-110) 705, 709 et n, 711n, 713
- Petit National (Le). Journal quotidien* (Paris, 1870-1914) 522n

- Petite Illustration cinématographique (La)*. Revue publiant les grands actualités de l'écran (Paris, 4 avril 1925-11 avril 1931, n° 1-17), supplément irrégulier de *L'Illustration* 760
- Pfennig-Magazin (Das)* (Leipzig, 1833/1834-1842, vol. I-X; 1843-1852, vol. I-X; 1853-1855, vol. I-III) 36, 38
- Phalange (La)*. Revue mensuelle, puis *Revue mensuelle de littérature et d'art*, dir. Jean Royère, puis Henri Aimé (Paris, 15 juillet 1906-20 mai 1914, n° 1-95; n.s., 1935-1939) 362 et n, 404n, 409, 799, 803n, 865
- Philadelphia Photographer* (Philadelphie, Pennsylvanie, 1864-1888), devient *Wilson's Photographic Magazine* 721
- Phono-ciné*, puis en octobre 1905 *Phono-ciné-gazette*. Revue illustrée des questions intéressant le phonographe, le gramophone et le cinématographe, bimensuel, dir. Edmond Benoît-Lévy (Paris, avril 1905-15 décembre 1908, n° 1-90) 757
- Photo-Ciné*. Revue technique, artistique et littéraire de la cinématographie, mensuel, dir. Jean Dréville (Paris, 1927-1929, n° 1-21) 763, 764
- Photo-Era Magazine*. *The American Journal of Photography* (Wolfeboro, New Hampshire, 1898-1932) 740
- Photograms of the Year* (Londres, 1895-1960) 722
- Photographic Journal* (voir *Journal of the Photographic Society of London*) 740
- Photographic News*. *A Weekly Record of the Progress of Photography* (Londres, 1858-1908) 720
- Photographic Times* (New York, 1871-1880), devient *Photographic Times and American Photographer* (1881-1904); à ne pas confondre avec *Photographic Times. A Chronicle of the Progress of the Photographic Art* (Londres, 1861-1867) 722, 725, 727, 728, 733
- Photographie für Alle*. *Illustr. Zeitschrift für alle Zweige der Photographie* [*Photographie pour tous. Magazine illustré pour tous les secteurs de la photographie*] (Berlin, 1912-1943), puis *Photographie für Alle und Sonne* (Berlin, 1920-1924) 740
- Photographische Correspondenz*. *Technische, artistische und kommerzielle Mittheilungen aus dem Gebiete der Photographie* [*Correspondance photographique. Informations techniques, artistiques et commerciales du domaine de la photographie*] (Vienne, 1864-1971) 740
- Photographische Industrie (Die)*. *Fachblatt für Fabrikation und Handel sämtlicher photographischer Bedarfsartikel* [*L'Industrie photographique. Magazine pour la production et le commerce de toutes les fournitures photographiques*] (Dresde, 1902-1943) 740
- Photographische Rundschau*. *Centralblatt für Amateur-photographie* [*Revue photographique. Journal central pour la photographie d'amateur*] (Vienne, 1887-1933) 740
- Photo-Magazine*. *Revue photographique d'amateurs, technique, littéraire, artistique, rétrospective* (Paris, 1904-1914), abonnement jumelable avec *Photo-Revue* 722, 723, 726 (fig. 134), 727, 732; voir aussi *Photo-Revue*
- Photomonde* (Paris, 1933) 45
- Photo pêle-mêle, pour tous, par tous*. *Revue photographique illustrée*, puis *Revue illustrée des amateurs photographes*, puis *Photo pêle-mêle et Nouvelles photographiques réunis* (Paris, 1903-1907) 723, 727, 732
- Photo pour tous*. *Revue mensuelle de photographie et de cinématographie d'amateurs* (Paris, 1923-1939) 740
- Photo-Revue*. *Journal des amateurs de photographie* (Paris, août 1889-juin 1967) 740
- Photo-Revue*. *Journal des photographes et des amateurs de photographie* (Paris, 1888-1914), abonnement jumelable avec *Photo-Magazine* 722, 723; voir aussi *Photo-Magazine*
- Pictorial Photographs*. *A Record of the Photographic Salon* (Londres, 1895-1897) 721, 722
- Pictorial Times (The)*. *A Weekly Journal of News, Literature, Fine Arts, and the Drama* (Londres, 18 mars 1843-8 janvier 1848, n° 1-252) 37
- Picture Post* (Londres, octobre 1938-1^{er} juin 1957, vol. I-LXXV, n° 9) 45, 719n, 733

- Plèbe (La)* (Paris, 1914; n.s., 1918-?) 648
- Pléiade (La)*, dir. Rodolphe Darzens (Paris, mars-novembre 1886, n° 1-7; n.s., 15 avril/15 mai 1889-septembre/octobre 1889, n° 1-5), devient *Mercur de France* 200 et n, 205, 216, 789 et n, 790, 857
- Plume (La). Revue littéraire et artistique bi-mensuelle*, dir. Léon Deschamps, puis Karl Boès (le sous-titre varie) (Paris, 15 avril 1889-1^{er} janvier 1914, n° 1-426, avec quelques interruptions) 169, 203n, 205, 225, 257, 259, 280, 299, 344, 348 et n, 349, 359, 384, 385, 390, 392 et n, 393n, 395, 397, 497 et n, 500n, 517n, 523, 544, 545, 547, 550, 551n, 553 et n, 563n, 568n, 577n, 594, 596, 648 et n, 649, 678, 683, 687, 688 (fig. 124), 857, 863, 864, 870, 874, 877
- Poème et Drame. Anthologie artistique et critique moderne*, puis *Anthologie internationale de la poésie, des arts et des idées modernes*, puis *Atlas international des arts modernes*, dir. Henri-Martin Barzun (Paris, novembre 1912-avril/juin 1914, vol. I-VIII) 403, 805n
- Poésie 40-Poésie 47. Ancienne revue des Poètes casqués. Revue bimestrielle de la poésie* (Les Angles par Villeneuve-lès-Avignon, octobre/novembre 1940-novembre 1947, n° 1-41) 792 et n
- Poetry. A Magazine of Verse* (Chicago, 1912-1922, vol. I-XXI, n° 3) 318n
- Pomme de pins (La)* (Saint-Raphaël, 25 février 1922, numéro unique) 172 (fig. 32), 178, 187, 195
- Positif. Revue mensuelle de cinéma* (Paris, mai 1952, n° 1-) 766
- Pour vous-l'Intran. L'hebdomadaire du cinéma*, dir. Alexandre Arnoux (Paris, 22 novembre 1928-5 juin 1940, n° 1-603) 760, 761 et n, 765, 768
- Práce. Lidový čtrnáctidenník [Le Travail. Bimensuel populaire]* (Prague, 1905-1906) 615, 624 et n
- Première. Le magazine couleur du cinéma* (Paris, 1976-) 767
- Premières illustrées (Les)*, dir. Raoul Toché, (Paris, 1881-1888) 699 et n, 700 et n, 701
- Presqu'île (La). Cahier d'art et de pensée du front* (Paris, janvier 1916-octobre/novembre 1918, 1^{re} série, n° 1-3^e série, n° 7) 798
- Presse (La)* (Paris, 1836-1939; n.s., 16 octobre 1945-8/14 octobre 1952) 271n, 681 et n, 683, 880
- Presse illustrée (La). Journal hebdomadaire* (Paris, novembre 1867-1884, vol. I-XVII, n° 874, selon la notice de la BnF; aurait duré jusqu'au lendemain de la Grande Guerre) 39
- Progresso Fotografico. Periodico culturale di fotografia e cinematografia* (Milan, 1894-2002) 740
- Projecteur* (Paris, mai 1920, numéro unique) 172 (fig. 32), 179
- Proletarskoe Foto. Ejemesiatchny tvortchesko-metoditcheski i naoutchno-tekhniticheski journal [La Photographie prolétarienne. Revue mensuelle artistique, méthodique, scientifique et technique]* (Moscou, 1931-1934), voir *Sovetskoe Foto*
- Proverbe. Feuille mensuelle* ([Paris], février 1920-juillet 1921, n° 1-6; le n° 6 de *Proverbe* est le n° 1 de *Invention*) 172 (fig. 32), 179, 195
- Pst...! Images par Forain, Caran d'Ache, paraissant le samedi* (Paris, 5 février 1898-16 septembre 1899, n° 1-85) 601
- Puck* (Saint-Louis, 1871-1918) 452
- Punch, or the London Charivari* (Londres, 1841-1992; n.s., 1996-2002) 101n, 115, 420, 435, 452, 456n

Q

- Quaderno [Cahier]* (Naples, 1961-1962) 838
- Quadrige (Le). Revue mensuelle de littérature et d'art* (Paris, novembre 1912-[février?] 1914, n° 1-15) 798, 799, 800n
- Quarterly Review (The)* (Londres, février 1809-1967) 19, 25, 27 et n, 28, 33, 866
- Quinzaine (La). Revue bimensuelle, littéraire et artistique* (Paris, novembre 1894-mars 1907, vol. I-LXXXV, n° 1-298) 238

- Rampa. Teatru, muzică, literatură, artă* [*La Rampe. Théâtre, musique, littérature, art*] (Bucarest, 1911-1913; 1914) 306
- Ramuri. Revistă literară lunară* [*Rameaux. Revue littéraire mensuelle*] (Craiova, 1905-1914; 1915-1916; Iași, 1917; Craiova, 1919-1927; 1928-1929; 1934-1945; 1947) 303 et n
- Rapide (Le). Politique et littéraire* (Paris, 18 octobre 1892-19?) 522n
- Rassegna internazionale (La). Periodico quindicinale* [*La Revue internationale. Périodique bimensuel*] (Rome, 15 novembre 1901-1903) 225
- Réalités secrètes. Cahiers de littérature*, puis *Revue trimestrielle*, puis *Cahiers trimestriels* (Limoges, 4^e trimestre 1955-1^{er} trimestre 1971, n° 1-41/42, et un numéro spécial, 2^e trimestre 1993, n° 43) 798
- Regards sur le monde du travail*, puis *Regards* (Paris, 1932-1960) 45, 767
- Renacimiento* [*Renaissance*] (Madrid, mars-décembre 1907, n° 1-10) 168, 217, 219n, 223-232, 857; voir aussi *La Lectura*
- Renaissance contemporaine (La)* (Paris, 10 janvier 1910-24 juin 1914, 1^{re} année, n° 1-8^e année, n° 12), fait suite à *La Renaissance du beau. Revue de la quinzaine* 804
- Renaissance de l'art français et des industries de luxe (La)* (Paris/New York, mars 1918-mars 1940) 705 et n, 714
- Renaissance latine (La)* (Paris, 15 mai 1902-15 juin 1905, 1^{re} année, n° 1- 4^e année, n° 4) 225
- Renaissance littéraire et artistique (La)* (Paris, 1872-1874) 781, 862, 876
- Rêve et l'Idée (Le). Documents sur le temps présent* (le sous-titre varie) (Paris, 1894-1895; mai 1894-octobre 1894, n° 1-2; 2^e année, n.s., janvier-mars 1895, n° 1-3; à partir de février 1895, comporte une partie en néerlandais) 262, 862
- Réveil (Le). Recueil mensuel de littérature et d'art* (Gand, janvier 1892-novembre/décembre 1896, 2^e année, n° 1-6^e année, n° 35/36) 568n; fait suite à *Essais publiés par le Cercle littéraire français*
- Réveil catholique (Le)* (Paris, décembre 1891-janvier 1892) 352, 353
- Réveil de l'esclave (Le). Organe mensuel de propagande, d'éducation, de combat*, puis *Organe mensuel d'éducation individualiste libertaire* (Pierrefitte/Conflans-Sainte-Honorine, puis Pierrefitte, 1^{er} mai 1920-avril 1925, vol. I-VI, n° 1-42) 562n
- Réveil du peuple (Le). Organe mensuel de la Fédération ouvrière antialcoolique* (Paris, 1909? -1914?) 648
- Revista celor l'alți* [*La Revue des autres*] (Bucarest, 1908) 306 et n
- Revista independentă* [*La Revue indépendante*] (Bucarest, 1887) 307
- Revista literară* [*La Revue littéraire*] (Bucarest, 1885-1905; 1907) 298n
- Revista Moderna. Arte y ciencia* (le sous-titre varie), bimensuel, puis mensuel (Mexico, juillet 1898-août 1903), devient *Revista moderna de México*, mensuel (Mexico, 1903-1911) 393n, 858
- Revista Nacional e Estrangeira* (Rio de Janeiro, 1839-1840) 32
- Revista Nueva* (Madrid, 15 février-5 décembre 1899) 217n
- Revista orientală* [*La Revue orientale*]. *Revue franco-roumaine* (Bucarest, 1896) 308 et n
- Revista Pintoresca de Ilustración y Recreo* (Malaga, 1846) 57
- Révolution surréaliste (La)* (Paris, décembre 1924-juin 1926, n° 1-7; décembre 1926, n° 8; octobre 1927, n° 9/10; mars 1928, n° 11; décembre 1929, n° 12) 173 (fig. 32), 188n, 189, 191, 192 et n, 196, 197
- Revue anarchiste (La)* (Paris, janvier 1922-10 août 1925, n° 1-35) 562n, 568n
- Revue artistique (La)* (Paris, octobre 1910-juin 1914) 711 et n

- Revue biblio-iconographique. Répertoire des ventes publiques cataloguées de livres, autographes, vignettes, estampes et tableaux* (Paris, 1895-1907) 793
- Revue blanche* (La) (Paris, octobre 1891-15 avril 1903, vol. I-XXX, n° 1-237); suite de *La Revue blanche. Littérature, arts, science* (Liège/Paris/Bruxelles, 1^{er} décembre 1889-15 janvier 1890, 1^{re} année, n° 1-4; 2^e série, février 1890-mars 1890, n° 1-2; 3^e série, avril 1890-juillet/août 1891, n° 1-16/17) 9, 236, 257, 262 et n, 280, 299, 306, 349, 370, 457, 508, 544, 545, 554 et n, 568n, 596, 598 et n, 600 et n, 601 et n, 602 (fig. 92), 603 (fig. 94), 604, 612, 640, 656n, 687n, 782 et n, 863, 868, 869, 878
- Revue bleue* (voir *Revue politique et littéraire* [La])
- Revue britannique, ou Choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne*, puis *Recueil international* (Paris, juin 1825-juin 1830, vol. I-XXX; 2^e série, juillet 1830-1832, vol. I-XIV; 3^e série, 1833-1835, vol. I-XVIII; 4^e série, 1836-1840, vol. I-XXX; 5^e série, 1841-1845, vol. I-XXX; 6^e série, 1846-1850, vol. I-XXX; 7^e série, 1851-1855, vol. I-XXX; 8^e série, 1856-1860, vol. I-XXX; n.s., 1861-1901) 29, 31-33, 784, 785n
- Revue contemporaine* (La). *Littéraire, politique, philosophique*, dir. Adrien Remacle (Paris, janvier 1885-août/septembre 1886, vol. I, n° 1-vol. V, n° 2) 257, 857, 863
- Revue critique des idées et des livres* (La) (Paris, 25 avril 1908-mars/mai 1924, vol. I-XXXVI, n° 1-222) 9
- Revue d'art dramatique* (La), dir. Edmond Stoullig (Paris, 1886-1909) 681
- Revue de France et des pays français* (La) (Paris, février-juillet/septembre 1912, n° 1-6/8) 380n, 805n
- Revue de la femme. Revue mensuelle* (Paris, décembre 1926-?) 581n, 591, 594
- Revue de l'art ancien et moderne* (La) (Paris, avril 1897-décembre 1937, n° 1-378) 706 et n, 708
- Revue de l'art chrétien. Recueil mensuel d'archéologie religieuse* (Paris, mensuel, 1857-1875; trimestriel, 1876-1889; bimestriel, 1890-1914) 238
- Revue de Paris* (Paris, 1829-1858) 29 et n, 515n
- Revue de Paris* (La) (Paris, 1^{er} février 1894-juin 1940, 1^{re} année, n° 1-47^e année, n° 11; avril 1945-avril 1970, 52^e année, n° 1-77^e année) 251n, 257, 260, 265, 272
- Revue de photographie* (La) (Paris, 1903-1908), suite du *Bulletin du Photo-Club de Paris* 721; voir aussi *Bulletin du Photo-Club de Paris*
- Revue des arts décoratifs* (Paris, mars 1880-juillet 1902) 280n
- Revue des deux Frances* (La). *Revue franco-canadienne* (Paris/Québec, octobre 1897-septembre 1899, vol. I-III) 140 et n, 141 et n
- Revue des deux mondes. Recueil de la politique, de l'administration et des mœurs* (Paris, juillet 1829-septembre 1944; janvier 1948-) 19, 29-31, 33, 34, 168, 257, 259, 260, 265-269, 272, 274, 349, 779, 793, 872, 878, 879
- Revue des idées* (La). *Études de critique générale* (Paris, 15 janvier 1904-15 juin 1913, n° 1-102) 211, 212 et n
- Revue des lettres et des arts* (La) (Paris, 13 octobre 1867-29 mars 1868, n° 1-25) 793
- Revue des revues* (La). *Un recueil des articles paraissant dans les revues françaises et étrangères* (Paris, juin 1890-juin 1900, vol. I-XXXIII, n° 12), devient *La Revue* (Paris, 1900-1919) 271, 791n, 797, 859
- Revue des revues* (La) (Paris, mars 1886-) 12n, 339, 664n, 674, 703n, 854-857, 859, 860, 864, 865, 867, 869, 872, 874, 879, 883, 886
- Revue du cinéma* (La) (Paris, octobre 1929-décembre 1931, n° 1-29; octobre 1946-octobre 1949, n° 1-19/20) 764, 765, 768
- Revue du monde catholique. Journal des sciences, des intérêts, des faits et des arts religieux* (Paris, 1^{er} avril 1847-15 mai 1848, 1^{re} année, n° 1-2^e année, n° 2) 352

- Revue encyclopédique (La)* (Paris, 1890-1900) 563 et n, 564n, 571, 880
- Revue européenne (La). Lettres, sciences, arts, voyages, politique* (Paris, 1859-1861, 1^{re} année, n° 1-3^e année, n° 18) 349n
- Revue européenne (La). Revue mensuelle* (Paris, mars 1923-décembre 1926, n° 1-46; janvier 1927-juillet 1931, n° 1-7), suite des *Écrits nouveaux* 180n, 526n, 528, 529, 863; voir aussi *Les Écrits nouveaux*
- Revue félibréenne (La). Publication littéraire franco-provençale* (Paris, 1885-1909) 349
- Revue française d'Édimbourg* (Paris/Édimbourg, 1897-1899) 30
- Revue française de photographie (La)* (Paris, 1920-1926) 740
- Revue franco-allemande / Deutsch-französische Rundschau* (Berlin/Goslar/Leipzig/Paris, 1899-1901, bilingue) 393n, 396
- Revue franco-italienne et du monde latin* (Naples, 1900-?) 393n
- Revue franco-roumaine* (Paris, 1901-?) 305 et n, 311
- Revue générale (La)* (Bruxelles, 1865-) 238
- Revue hebdomadaire (La). Romans, histoire, voyages* (Paris, 12 mai 1892-26 août 1939, 1^{re} année, n° 1-48^e année, n° 3/4) 257
- Revue illustrée* (Paris, 1885-1912) 21, 119-144 (et fig. 16-19)
- Revue immoraliste (La)*, dir. Henry Delormel (Paris, avril 1905) 399 et n
- Revue indépendante (La). Politique, littéraire et artistique* (le sous-titre varie) (Paris, mai 1884-1^{er} mai 1885, vol. I-III; 2^e année, 16 mai 1885-30 mai 1885, n° 1-3; n.s., novembre 1886-décembre 1892, vol. I-XXV, n° 1-74; 4^e période, février-mars 1893, vol. XXVI, n° 75-76; 5^e période, juillet-octobre 1895, vol. XXVI, n° 77-80) 272, 307, 349, 370, 376, 613, 790 et n, 793, 857, 862, 863, 875, 882
- Revue libertaire (La)* (Paris, 1893-1894) 562
- Revue littéraire septentrionale (La)* (Caen, juillet 1887-mars/juillet 1888, 1^{re} année, n° 1-2^e année, n° 9/13) 562
- Revue méridionale (La). Revue de l'Aude. Publication mensuelle, littéraire, artistique et sténographique* (Carcassonne, 1889-1915) 521
- Revue mosane (La)* (Liège, octobre 1908-août 1910, n° 1-8/10; n.s., janvier 1929-janvier 1931) 191n, 796
- Revue photographique*, sous-titré à partir de 1859 *Recueil mensuel uniquement consacré aux progrès de la photographie* (Paris, 1855-1865) 720
- Revue photographique de l'Ouest* (Caen, 1906-1914, 1916), suite du *Bulletin de la Société caennaise de photographie* 721
- Revue pittoresque. Illustrations photographiques* (Rennes, mars-juin 1894); titre sur la première page *Revue pittoresque, illustrée, littéraire et artistique*, suite de *Bretagne-Revue* 722, 730 (fig. 135), 731, 732n; voir aussi *Bretagne-Revue*
- Revue politique et littéraire (La). Revue des cours littéraires*, connue sous le sous-titre *Revue bleue* (Paris, 1^{er} juillet 1871-16 décembre 1933, 1^{re} année, n° 1-71^e année, n° 24), suite de *Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger* (Paris, 5 décembre 1863-7 février 1871, 1^{re} année, n° 1-7^e année, n° 51/52), devient *Revue bleue politique et littéraire* (Paris, 6 janvier 1934-août/septembre 1939, 72^e année, n° 1-77^e année, n° 8) 257, 259n, 260, 267, 269, 272, 299, 865
- Revue rouge de littérature et d'art (La)* (Paris, janvier 1896-avril 1898, 1^{re} année, n° 1-3^e année, n° 8) 568n, 862, 881
- Revue spiritualiste illustrée (La)* (Paris, 1901) 521
- Revue thomiste bimestrielle*, puis *Revue thomiste. Questions du temps présent* (le sous-titre varie) (Paris, 1893-) 238

- Revue wagnérienne (La)* (Paris, 1^{re} série, février 1885-janvier 1886, n° 1-12; 2^e série, février 1886-janvier 1887, n° 1-12; 3^e série, février 1887-juillet 1888, n° 1-12) 349 et n, 857, 863, 882
- Reynold's Miscellany*, hebdomadaire (Londres, 7 novembre 1846-30 mai 1868, vol. I-XXXX, n° 1-1042) 49
- Rinascimento (Il). Rivista bimestrale di lettere ed arte* (Milan, 1905-1906) 844 et n, 845 (fig. 149)
- Rire (Le). Journal humoristique* (Paris, hebdomadaire, 10 novembre 1894-1^{er} juin 1940; mensuel, janvier 1946-décembre 1949; octobre 1951-avril 1971, avec interruptions) 149, 158, 383-385, 390, 449, 452, 458 et n, 465, 471, 472n, 474 et n, 483, 492, 508, 574n, 575 et n, 595-612 (et fig. 90, 91, 93a-b, 95-100), 615, 624n, 635, 639n, 640, 647 (fig. 111)
- Rire rouge (Le)* (Paris, 1914-1919) 641
- Risorgimento Grafico (Il). Rivista tecnica illustrata delle industrie grafiche ed affini* (Milano, 1902-1941) 831, 832, 838-844 (et fig. 148)
- Rive gauche (La)* (Paris, 15 novembre 1864-5 août 1866) 204n, 781
- Riviera Ligure (La)* (Oneglia, 1899-1919), suite de *La Riviera ligure di Ponente* (1895-1899) 830, 831, 833-838
- Rose de France (La)* (Paris, février 1917-) 581n, 594
- Rubriques nouvelles (Les). Littérature, esthétique, philosophie, histoire, critique*, puis *Revue mensuelle de littérature et d'art* (Paris, mai 1909-août 1913, 1^{re} série, n° 1-n.s., n° 4) 799, 800 et n, 804
- Rudé květy. Illustrovaný lidový měsíčník pro zábavu a poučení [Fleurs rouges. Mensuel populaire illustré amusant et instructif]* (Prague, 1901-1920, vol. I-XIII) 615

974

S

- Sainete (El) [La Saynète]* (Madrid, février-novembre 1867) 86 et n, 87 (fig. 5)
- Saint-Graal (Le)* (Paris, puis Chambéry, Aix-les-Bains, Cannes et Puget-Théniers, 25 janvier 1892-5 avril 1893, n° 1-12; 15 juin-25 juillet 1895, n° 13-14; juillet 1897-septembre/octobre 1898, n° 15-19; février 1899, n° 20) 343, 347-362, 553n, 559, 862, 864
- Satrap (Der). Blätter für Freunde der Lichtbildkunst [Le Satrape. Feuilles pour les amis de l'art photographique]* (Berlin, 1925-1939, vol. I-XV) 740
- Savoy (The). An Illustrated Quarterly* (le sous-titre varie) (Londres, 1896, n° 1-8; trimestriel, janvier-avril 1896; mensuel, juillet-décembre 1896) 343, 363, 379, 380, 773, 810, 821, 827, 857, 859, 871
- Scapin (Le). Littéraire, artistique et théâtral* (Paris, 1885-1886) 200 et n, 205, 216, 509n, 857, 862, 864
- Schweizer Frauen Zeitung [Journal des femmes suisses]* (St. Gall, 1879-1912) 393n
- Science catholique (La). Revue des questions religieuses* (Lyon, 1886-1906) 238
- Science et industries photographiques* (Paris, 1924-1968) 740
- Secession* (Vienne/Berlin/Reutte/Florence/New York, 1922-1924) 323n, 530, 535, 536n, 538
- Secolo (Il), quotidien* (Milan, 5 mars 1866-30 mars 1927) 111
- Sélection. Bulletin de la vie artistique* (Bruxelles, août 1920-juillet 1933) 706
- Semanario Pintoresco Español (El) [L'Hebdomadaire pittoresque espagnol]* (Madrid, 3 avril 1836-20 décembre 1857) 56, 79, 89, 90
- Semănătorul. Revistă literară săptămânală [Le Semeur. Revue littéraire hebdomadaire]* (Bucarest, 1901-1910) 307
- Šibenický [Petites potences]* (Prague/Brno/Vienne, 1903-1907) 345, 487-503 (et fig. 79-81, 83, 84)

- SIC. Sons, Idées, Couleurs, Formes* (Paris, janvier 1916-décembre 1919, n° 1-53/54) 172 (fig. 32), 174, 175, 178, 183n, 195, 196, 862
- Silhouette (La). Politique, satirique et financière* (Paris, 9 septembre 1880-1/10 juillet 1914, 1^{re} année, n° 1-35^e année, n°1815) 452
- Simbolul [Le Symbole]* (Bucarest, 1912) 169, 306, 311, 312, 863
- Simple Revue (La)* (Paris, avril 1892-juillet 1914; n.s., août 1915-mars 1924) 521
- Simplicissimus. Illustrierte Wochenschrift [Simplicissimus. Hebdomadaire illustré]* (Munich, 1896-1944; 1954-1967) 145, 147, 148, 151 et n, 155, 157, 158, 160, 162, 344, 345, 384, 385, 436n, 447, 449, 450, 452, 455-485 (et fig. 72-78), 489 et n, 605, 835n, 854, 879
- Simplicissimus*, numéros thématiques spéciaux 467, 478
- Simplicissimus*, édition française (Paris, 1908) 476 et n, 477 (fig. 76), 482
- Simplicissimus-Flugblätter [Feuilles volantes du Simplicissimus]* 467
- Sketch (The). A Journal of Art and Actuality* (Londres, Ingram Brothers, 1893-1959; interrompu entre le 17 juin 1959 et le n° de Noël 1959) 364n, 814 et n
- Šmigus [Farce]* (Lviv, 1885-1915) 420
- Soberanía Nacional (La) [La Souveraineté nationale]* (Madrid, 1864-1866) 90 et n
- Société nouvelle (La). Revue internationale. Sociologie, arts, sciences, lettres* (Bruxelles, 1884-1896) 568n
- Soi-même. Publication de littérature et d'art* (Paris, février 1917-janvier/février 1919, n° 1-24/25) 183
- Soirées de Paris (Les). Recueil mensuel* (Paris, février 1912-juin 1913, n° 1-17; novembre 1917-juillet/août 1914, n° 18-27; numéro spécial « Le Douanier Rousseau », n° 20) 9, 174, 175n, 197, 710, 717, 855
- Sourire (Le). Journal humoristique hebdomadaire* (le sous-titre varie) (Paris, août 1899-1914; avril 1917-novembre 1919 sous le titre *Le Sourire de France*; 11 décembre 1919-mai 1940) 158, 574n, 575, 583 (fig. 87b), 584, 590, 591, 615
- South African Illustrated Magazine (The)* (Le Cap, 1900-1907?) 393n
- Sovetskoe Foto. Ejemesiatchny journal foto-lioubitelstva i foto-reportaja [La Photographie soviétique. Revue mensuelle de photographie amateur et de photo-reportage]* (Moscou, 1926-1992), paraît sous le titre *Proletarskoe Foto* (1931-1934), devient *Fotografiia* (1992-1997) 736, 739, 745-756 (et fig. 139-140)
- Sovetskoe Foto*, almanachs photographiques annuels (1928-1992) 749
- Sovetskoe Kino. Illiustrirovany ejemesiatchnik [Le Cinéma soviétique. Mensuel illustré]* (Moscou, 1926-1928) 751, 755
- Spectateur catholique (Le). Mensuel de science, d'art et de jugement religieux*, dir. E. de Bruyn (Bruxelles, janvier 1897-octobre/décembre 1898, vol. I, n° 1-vol. IV, n° 22/24; juillet 1900, vol. V, n° 25) 168, 233-248 (et fig. 39-41), 249, 251-253, 255, 804n
- Stampa (La)*, quotidien (Turin, 1867-) 157
- Stereoscopic Magazine. A Gallery of Landscape Scenery, Architecture, Antiquities and Natural History, Accompanied by Descriptive Articles by Writers of Eminence* (Londres, 1858-1865) 720
- Studio (The). An Illustrated Monthly Magazine of Fine and Applied Arts* (Londres, 1893-mai 1964, vol. I-CLXVII, n° 853), devient *Studio International* 103, 114, 117, 148, 149, 169, 278 (fig. 44), 280, 281, 284-288, 294, 299, 343, 344, 379 et n, 380, 383-385, 388 et n, 390, 393n, 879
- Studio International* (Londres, juin 1964-juillet 1988, vol. CLXVII, n° 854-vol. CCI, n° 1020) 117, 288n, 294

- Süddeutscher Postillon. Illustrierte humoristisch-satirische Zeitschrift* [*Le Postillon de l'Allemagne du Sud. Journal satirique et humoristique illustré*] (Munich, 1882-1909/1910) 149, 439, 447n, 453, 454, 456 et n, 457n, 460, 485
- Sunday Times (The)* (Londres, 1821-) 363, 364n
- Surréalisme* (Paris, octobre 1924, numéro unique) 172 (fig. 32), 189, 190 et n, 196, 197, 863
- Surréalisme au service de la révolution (Le)* (Paris, juillet 1930-mai 1933, n° 1-5/6) 173 (fig. 32) 175, 189, 192, 196
- Syrinx (La)* (Aix-en-Provence, janvier 1892-[février 1894], n° 1-13) 261, 568n, 796, 862
- Szczutek [Chiquenaude]* (Lviv, 1869-1896) 420

T

976

- Tablettes. Revue bi-mensuelle* (Paris/Bruxelles, octobre 1898-février 1899, 1^{re} année, n° 1-2^e année, n° 4) 805n
- Tambour*, dir. Howard J. Salemson (novembre 1928-juin 1930) 316n, 317n, 329n
- Télérama* (Paris, 1947-) 761
- Témoin (Le)* (Paris, 1906-1910, 1^{re} série) 476, 477 (fig. 76), 496
- Temps (Le)*, quotidien (Paris, 1861-1942) 259, 272, 413n, 516n, 765 et n, 799
- Temps nouveaux (Les)* (le sous-titre varie) (Paris, 1895-1921), publie un *Supplément littéraire* (1895-1914) 498 (et fig. 82), 615, 622 et n, 623 (fig. 103), 624 et n
- Théâtre (Le)*, dir. Michel Manzi (Paris, 1898-1920) 699, 700
- Théâtre populaire* (Paris, 1953-1964) 663, 674
- This Quarter* (Milan/Monte Carlo, dir. Ernest Walsh et Ethel Moorhead, printemps 1925-1927; Paris, dir. Edward W. Titus, juin 1929-octobre/décembre 1932) 316n, 317n, 318, 327 et n, 538
- Thyrse (Le)*, dir. Leopold Rosy (Bruxelles, 1899-1962) 405
- Time* (New York, 1923-) 45
- Times (The)*, quotidien (Londres, 1785-) 378
- Tío Camorra (El)* [*Le Père la Bagarre*] (Madrid, 1847-1848) 85
- Tío Cayetano (El)* [*Le Père Gaétan*] (Santander, 1868-1869) 85
- Tío Crispín (El)* [*Le Père Crispin*] (Madrid, 1855) 85
- Tío Pichichi (El)*. *Menestra semanal, satírica, seria y guasona* [*Le Père Pichichi. Ragoût hebdomadaire, satirique, sérieux et blagueur*] (Madrid, 5 mai-16 juin 1861) 85
- Tío Porra (El)* [*Le Père la Massue*] (Madrid, 1869) 85
- Tour du monde (Le)*. *Nouveau journal des voyages*, dir. Édouard Charton (Paris, 1860-1894, vol. I-LXVIII), devient *Le Tour du monde. Journal des voyages et des voyageurs* (n.s., 5 janvier 1895-1^{er} août 1914) 37
- transatlantic review (the)*, dir. Ford Madox Ford (Paris/Londres/New York, janvier 1924-décembre 1924), *guest editor*, Ernest Hemingway (août 1924) 316n, 317 et n, 318n, 320n, 323-326, 329 et n, 330, 334, 337 et n, 339, 526, 528 et n, 529 et n, 531 et n, 534-537, 538n, 539-541; voir aussi *Paris Review*
- Transbordeur dada. Organe officiel du 3 1/2 International*, dir. et seul coll. Serge Charchoune (Berlin, juin 1922-1923, n° 1-3; Paris, avril 1924-mai 1929, n° 4-10; 1934, n° 11; mai/juin 1949-août 1949, n° 12-13) 178n
- transition*, dir. Eugene Jolas et Eliot Paul (Paris, avril 1927-mars 1928), puis *transition. An International Quarterly for Creative Experiment*, dir. Eugene Jolas (La Haye, été 1928-juin 1930), puis *transition. An International Workshop for Orphic Creation*, dir. Eugene Jolas (La Haye, mars 1932-février 1933), puis *transition. An Intercontinental Workshop for Vertigralist Transmutation*, dir. Eugene Jolas (La Haye, juillet 1935), puis *transition. A*

- Quarterly Review*, dir. Eugene Jolas (La Haye, juin 1936-1937), puis *transition* (La Haye, printemps 1938) 316n, 317-319, 323, 326-329, 331-335, 338, 529, 534, 538, 874
- Travail théâtral* (Paris, 1970-1979) 663n, 674
- Tribuna (La)* (Rome, 1883-1946) 157
- Tribune romantique (La)*. Continuation de « *La Psyché* » (Paris, 1830), suite de *La Psyché*. *Choix de pièces en vers et en prose, dédiée aux dames* (Paris, 1826-1830) 510, 514 et n, 515, 524
- 391 (Barcelone, n° 1-4; New York, n° 5-7; Zurich, n° 8; Paris, n° 9-19, 25 janvier 1917-novembre 1924) 172 (fig. 32), 178, 188, 190 et n, 195, 196, 198
- Trois Roses (Les)*. *Revue d'art* [pour le seul premier n°] (Grenoble, juin 1918-avril/mai 1919, n° 1-11/12) 802, 803n
- Trotteur français (Le)*. *Organe des intérêts de l'élevage et des courses au trot*. *Journal hebdomadaire paraissant le samedi* (Paris, 1904) 675n
- Tygodnik Ilustrowany [Hebdomadaire illustré]* (Varsovie, 1859-1939) 421
- Tyro (The)*. *A Review of the Arts of Painting, Sculpture and Design* (Londres, 1921-1922, n° 1-2) 320 et n, 338

U

- Ulk. Illustriertes Wochenblatt für Humor und Satire [Canular. Hebdomadaire illustré pour l'humour et la satire]* (le sous-titre varie) (Berlin, 1872-1933) 436, 453
- Un [L]*. *Anciennement La Mêlée*, puis *individualiste, libertaire, éclectique*, bimensuel, dir. Marcel Sauvage, fusionne avec *L'Ordre naturel* (Paris, mars 1920, n° 1; juin-décembre 1920, n° 1-7) 181, 183; voir aussi *La Mêlée* et *L'Ordre naturel*
- Univers illustré (L)*. *Journal hebdomadaire* (Paris, 22 mai 1858-27 octobre 1900, n° 1-2379, n.s., 1910-1912?) 39, 42
- Universul [L'Univers]*, quotidien (Bucarest, 1884-1916; 1918-1953) 298n

V

- Vanguardia (La) [L'Avant-garde]*, quotidien (Barcelone, 1^{er} février 1881-) 383n
- Van nu en straks [De maintenant et de tout à l'heure]* (Bruxelles/Anvers, 1892-1895, vol. I-X; 1896-1901, vol. I-V) 568n
- Variétés*. *Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain* (Bruxelles, mai 1928-avril 1930, n° 1-25; juin 1929, numéro hors-série « Le surréalisme en 1929 ») 173 (fig. 32), 192, 196
- Vatra*. *Foaie ilustrată pentru familie [L'Âtre. Feuille illustrée pour la famille]* (Bucarest, 1894-1896) 306n
- Ver Sacrum*. *Organ der Vereinigung bildender Künstler Österreichs [Ver Sacrum. Organe de l'Association des artistes autrichiens]* (Vienne, 1898-1903) 108, 145, 147, 148, 151, 154, 157, 630 et n, 835, 863, 868, 876, 886
- Verbe (Le)*. *Revue mensuelle* (Paris, avril 1918-192?) 615
- Vers et Prose*. *Recueil trimestriel de littérature*, puis *Recueil de haute littérature*, dir. Paul Fort (Paris, mars 1905-janvier/mars 1914, n° 1-36; 2^e série, avril/juin 1928-juillet/septembre 1928, n° 1-2) 9, 229 et n, 344, 348, 349n, 399-416 (et fig. 62), 798, 802, 804, 855, 857, 865
- Versuri și Proză [Vers et Prose]* (Iași, 1911-1912; 1913; 1914-1916) 306
- Viața românească*. *Revista literară și științifică [La Vie roumaine. Revue littéraire et scientifique]* (Iași, 1906-1916; 1920-1929; Bucarest, 1930-1940; 1944-1946) 306n, 307
- Viața socială*. *Revistă democratică [La Vie sociale. Revue démocratique]* (Bucarest, 1910-1911) 311n
- Vida Nueva* (Madrid, 12 juin 1898-mars 1900, n° 1-94) 224

- Vie des lettres (La)*. *Collection anthologique et critique de poèmes et de prose* (Paris, avril 1913-juillet 1914, n° 1-6; 2^e série, 1920-1926) 799
- Vie en rose (La)* (Paris, 1901-1903) 615, 622 et n, 624, 629 et n, 630n, 635 et n
- Vie illustrée (La)*. *Journal hebdomadaire* (Paris, 20 octobre 1898-1912?), devient *L'Univers illustré et la Vie illustrée réunis* (novembre-décembre 1900), puis *La Vie illustrée et l'Univers illustré réunis* (1901-1910) 615
- Vie parisienne (La)*. *Mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes* (Paris, 3 janvier 1863-septembre 1939; février 1940-1970/1972?), paraît aussi sous le titre *Almanach de la Vie parisienne* 574n, 575, 577 et n, 578 et n, 579 (fig. 85b), 584, 585, 586 (fig. 88c), 587 et n, 590, 591, 593 (fig. 89b)
- Vie scientifique (La)*. *Revue universelle des inventions nouvelles et sciences pratiques* (Paris, 1895-1902), suite de *Revue universelle des inventions nouvelles* (1888-1895) 597
- Vieța nouă [La Vie nouvelle]* (Bucarest, 1905-1925) 305 et n, 306 et n
- Vlaamse School (De) [L'École flamande]* (Antwerp, 1855-1887; n.s., 1888-1901) 238n
- Vöce (La) [La Voix]*, dir. Giuseppe Prezzolini (Florence, 1908-1916) 203 et n, 215, 856, 858, 882
- Vogue (La)* (Paris, avril-décembre 1886, n° 1-10; juillet-septembre 1889, n° 1-3; janvier 1899-juillet 1901, n° 1-30) 397, 517n, 523, 545, 548, 549n, 577n, 594, 857, 862-864, 870, 882
- Vogue* (New York, 17 décembre 1892-1940; 1945-) 662, 758 et n
- Voilà. Hebdomadaire du reportage* (Paris, 28 mars 1931-7 juin 1940, vol. I-X, n° 1-479; février-avril 1950, n° 1-3) 45, 764
- Volná myšlenka. Časopis volných myslitelů českých [Libre pensée. Revue des libres penseurs tchèques]*, hebdomadaire (Prague, 1905-1914; 1919-1938) 615, 618n
- Volné směry [Tendances libres]*, revue de *Spolek výtvarných umělců Mánes [Association des artistes plasticiens Mánes]*, mensuel (Prague, 1^{re} année-18^e année, 1896/1897-1914/1915; 19^e année-38^e année, 1918-1944; 39^e année, 1947; 41^e année, 1949, vol. I-XXXIX) 616n, 863
- Volný duch [Esprit libre]* (Prague, 1894-1896) 491
- Vouloir. Organe constructif de littérature et d'art moderne* (Lille, janvier 1924-1927, n° 1-26) 714 et n
- Vu. Journal de la semaine*, puis *L'illustré français* en 1930, puis *Vu et Lu* entre mai et décembre 1937, dir. Lucien Vogel (Paris, 21 mars 1928-30 septembre 1936, n° 1-446; 21 mars 1928-29 mai 1940, vol. I-XIII, n° 1-637) 45 et n, 46, 719n, 733, 734, 760, 767

W

- Wahre Jacob (Der)*. *Illustrirtes humoristisch-satirisches Monatsblatt [Jacques le Véridique. Mensuel illustré humoristique et satirique]*, puis *Illustrirte humoristisch-satirische Zeitschrift [Périodique illustré humoristique et satirique]*, puis *Illustrierte Zeitschrift für Satire, Humor und Unterhaltung [Périodique illustré pour la satire, l'humour et le divertissement]* (Hamburg, 1879-1880; Stuttgart, 1884-1923; Berlin, 1927-1933) 149, 344, 345, 435-454 (et fig. 67-71), 456 et n, 457n, 483
- Weekly Register (The)* (Paris, novembre 1823-29 mai 1825), devient *The London and Paris Observer* 29n
- Weissen Blätter (Die)*. *Eine Monatsschrift [Les Feuilles blanches. Mensuel]* (Leipzig, 1913-1916; Zurich, 1916-1918; Berlin, 1918-1921) 209n
- Welt am Montag (Die)*. *Unabhängige Zeitung für Politik und Kultur [Le Monde du lundi. Journal indépendant pour la politique et la culture]* (Berlin, 1895-1933) 462n

- Westminster Budget (The)* (Londres, 2 février 1893-4 novembre 1904, n° 1-614) 139, 140n
Westminster Review (The) (Londres, 1824-1914) 31
Wiener Katzen-Musik. Politisches Tagsblatt für Spott und Ernst mit Karikaturen [Tintamarre/
Charivari viennois. Journal politique pour plaisanter et être sérieux, avec des caricatures]
(Vienne, 9 juin-26 octobre 1848) 84
Wilson's Photographic Magazine. Devoted to Photography, Monthly, Illustrated (New York, 1889-
1914), suite de *Philadelphia Photographer* 721, 728

Y

- Yellow Book (The). An Illustrated Quarterly* (Londres/Boston, avril 1894-avril 1897, vol. I-XIII)
280, 343, 363-380 (et fig. 52-56), 773, 807-828 (et fig. 141, 143-145), 855, 857, 859, 863,
869, 871
Ymagier (L) (Paris, octobre 1894-décembre 1896, n° 1-8) 168, 204n, 234-236, 245, 247, 248,
608

Z

- Z* (Paris, mars 1920, numéro unique) 172 (fig. 32), 179
Zeit (Die) [*Le Temps*] (Vienne, 6 octobre 1894-31 août 1919) 214 et n, 615
Zlatá Praha. Obrázkový týdeník pro zábavu a poučení [*Prague, ville d'or. Hebdomadaire illustré
amusant et instructif*] (Prague, 1884-1929, vol. I-CLLIV) 615 et n

TABLE DES MATIÈRES

Périodiques en réseau	
Évanghélia Stead & Hélène Védrine.....	7

PREMIÈRE PARTIE

NAISSANCE ET DIFFUSION DE QUELQUES MODÈLES

Introduction	19
Les grandes revues britanniques du XIX ^e siècle : modèles matriciels, vecteurs de transferts culturels et de pratiques éditoriales	
Diana Cooper-Richet	23
<i>The Illustrated London News</i> et ses déclinaisons internationales : un siècle d'influence	
Jean-Pierre Bacot	35
Les <i>Illustrations</i> en Espagne	
Eliseo Trenc	49
La publicité dans la première <i>Ilustración Española y Americana</i> (1869-1884) : un observatoire privilégié des transferts internationaux	
Sarah Al-Matary	63
Échos du <i>Charivari</i> en Europe : caricatures et dépendances dans la presse satirique illustrée madrilène des années 1860	
Marie-Linda Ortega	77
Le <i>Nebelspalter</i> zurichois (1875-1921) : modèles et réseaux	
Laurence Danguy	99
Sonder la culture visuelle européenne : fleuve et déferlement d'images via la <i>Revue illustrée</i>	
Évanghélia Stead	119
Circulations de modèles entre l'aire germanique et l'Italie au début du XX ^e siècle : ouvrir un champ de recherches	
Laurence Danguy, Vanja Strukelj, Francesca Zanella	145

DEUXIÈME PARTIE
LES REVUES EN RÉSEAU

Introduction	167
Visualiser l'espace des revues littéraires françaises des années vingt : pour une approche collective des revues littéraires Daphné de Marneffe.....	171
Le réseau des revues entre France, Italie et Autriche : le <i>Mercur de France</i> , <i>Leonardo</i> et <i>Hyperion</i> Alexia Kalantzis.....	199
De jeunes « rêveurs méridionaux » sous influence. Circulation des textes et des images dans un réseau de revues : <i>Helios</i> , <i>Alma Española</i> et <i>Renacimiento</i> (Madrid, 1903-1907) Elisa Grilli.....	217
982 Entre Bruxelles et Paris, deux revues et un réseau : <i>Le Spectateur catholique</i> (1897-1900) d'Edmond de Bruyn et <i>L'Occident</i> (1901-1914) d'Adrien Mithouard Vincent Gogibu	233
Au temps du « cosmopolitisme » ? Les revues parisiennes et la littérature étrangère, 1890-1900 Blaise Wilfert-Portal	257
L'Art Nouveau des revues : interactions et émulations dans la construction des styles nationaux Fabienne Fravallo	277
Autour du symbolisme : <i>Ileana</i> (1900-1901) et les revues bucarestoises d'avant-garde à la fin du XIX ^e siècle Adriana Sotropa.....	295
Revues, éditeurs et auteurs américains à Paris dans l'entre-deux-guerres Anne Reynes-Delobel.....	315

TROISIÈME PARTIE
LES RÉSEAUX D'UNE REVUE

Introduction	343
Revues littéraires et artistiques françaises : <i>Le Saint-Graal</i> et ses contemporaines Jean-Louis Meunier	347
Regards sur le rôle des réseaux littéraires et artistiques franco-britanniques dans l'élaboration de <i>The Yellow Book</i> Michel Rapoport	363

<i>Pèl & Ploma</i> : de revue catalane sous influence à revue européenne influente? Sarah Jammes	381
La vie des lettres en réseau: la revue <i>Vers et Prose</i> comme média et communauté Claire Popineau.....	399
« Rien de plus triste dans ce monde qu'une revue humoristique polonaise! » <i>Mucha</i> et la presse satirique polonaise dans le tronçon russe (1868-1914) Mateusz Chmurski.....	417
<i>Der Wahre Jacob</i> (1884-1933): le succès d'un organe de parti à l'écart des circuits traditionnels Jean-Claude Gardes.....	435
Munich-Paris. L'hebdomadaire satirique illustré <i>Simplicissimus</i> et ses relations avec la France (1896-1914) Ursula E. Koch.....	455
Les <i>Šibenický</i> [<i>Petites potences</i>] et l'internationale des revues satiriques anarchistes Xavier Galmiche.....	487

QUATRIÈME PARTIE
RÉSEAUX ET ÉCHANGES
ENTRE LES GENRES ET LES MÉDIAS

Introduction	507
Enquête archéologique en milieu fertile: les revues et les manifestes artistiques, généalogie d'un genre Audrey Ziane	509
Un genre de l'entre-deux: la chronique étrangère dans quelques revues françaises et américaines de l'entre-deux-guerres Céline Mansanti.....	525
Portraits et culture médiatique dans les petites revues symbolistes: hermétisme, clichés et vie littéraire Yoan Vêrilhac.....	543
Exposer un réseau: le cas des <i>Essais d'art libre</i> (1892-1894) et des <i>Portraits du prochain siècle</i> Pierre Pinchon.....	559
Les livres illustrés de Félicien Champsaur et les illustrations de presse: inspiration, circulation et moteur de la fiction Dorothee Pauvert-Raimbault.....	573

Autour du <i>Rire</i> : généalogie et diffusion du synthétisme graphique dans l'espace médiatique fin-de-siècle Julien Schuh	595
L'art télégraphique ou l'allégorie de la vie moderne : František Kupka dessinateur de presse Markéta Theinhardt.....	615
Naissance d'une iconosphère ? La circulation des images entre la presse montmartroise et les grands quotidiens Laurent Bihl.....	633

CINQUIÈME PARTIE
ÉMERGENCE DES REVUES SPÉCIALISÉES

Introduction	661
984 Les revues de théâtre au xx ^e siècle : un champ de recherche à part entière Marco Consolini	663
À la croisée des revues d'art et de théâtre : <i>L'Art et la Scène</i> (1897) Sophie Lucet, Romain Piana.....	675
Un champ et ses porosités : la revue d'art Fabienne Fravalo	703
Revues de photographie françaises et américaines (1890-1914) Paul Edwards	719
Les revues photographiques soviétiques des années vingt Ada Ackerman	735
Revues de cinéma en France des origines aux années trente : culture cinématographique et culture de masse Christophe Gauthier.....	757

SIXIÈME PARTIE
RÉSEAUX ACTUELS : NUMÉRISATION

Introduction	773
Écosystèmes revuistes Jean-Didier Wagner	775
Le blog <i>Les Petites Revues</i> : un outil bibliographique sur la toile Mikaël Lugan.....	789

Reconstruire les réseaux historiques de la circulation des imprimés à l'ère numérique: <i>The Yellow Nineties Online</i> et les périodiques esthètes fin-de-siècle Lorraine Janzen Kooistra.....	807
<i>Spreading Visual Culture</i> : revues, images et archives pour l'art contemporain Giorgio Bacci, Veronica Pesce, Davide Lacagnina, Denis Viva	829
Bibliographie générale	853
Présentation des auteurs.....	889
Index des noms	903
Index des revues	945
Table des matières	981

