

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>

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.

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.

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'anticléricalisme, 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.

616

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 drvačými prsty hledí obemknouti celý svět, ani ti blázni, kteří v cirku provádějí své pošetilé evoluce v hloupém domění, že jsou svobodnými artisty, 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° 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[...] »

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>Mercurio 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 Véрилhac.....	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 Fravallo	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

