

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 zurichoïse...	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 Šibenický [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>

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 démembrer, pour faire parfois retour sur lui-même.

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 prémisses 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 piquère, 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 et 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/Francfurt/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, « Ortego, 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 Ortego 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, *Ridiculous*, 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.

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

