

# 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<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles (*Le Livre illustré européen au tournant des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> 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](http://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 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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.

NAISSANCE D'UNE ICONOSPHERE ?  
LA CIRCULATION DES IMAGES ENTRE LA PRESSE  
MONTMARTROISE ET LES GRANDS QUOTIDIENS

*Laurent Bihl*

Lors de la période ouverte en France par la loi de 1881, le champ satirique est loin de se restreindre à la seule presse du même nom. L'outrance graphique se diffuse dans des organes de presse de nature très différente : la presse illustrée non satirique, la presse professionnelle (médicale par exemple), la presse généraliste d'information par le biais des suppléments illustrés. À l'inverse, il est délicat d'identifier le strict registre satirique au sein de la nébuleuse pour le moins mouvante constituée par les « revues ». Une tentative pionnière comme *La Belle Époque des revues*, s'ouvre sur un propos surprenant qui conduit les auteurs à définir leur objet d'étude comme des « points de rencontre d'itinéraires individuels, constituant autant de microsociétés qui rassemblent autour de valeurs communes et d'un projet collectif », et à y inclure les « revues » satiriques dont la ligne éditoriale relève exactement de l'opposé<sup>1</sup>.

Relation éminemment complexe, elle aussi, celle qui régit les rapports entre trait satirique et trait artistique, dont l'équivoque est encore palpable de nos jours. En 1889, la Société des peintres graveurs est fondée par un certain nombre d'artistes soucieux de mettre en avant un mode artistique dévalué au regard de la peinture<sup>2</sup>. Les figures de proue du mouvement se retrouvent pour la plupart dans les pages du *Courrier français*. Au même moment, dans les années 1890, des artistes comme Théophile-Alexandre Steinlen produisent un travail à l'eau-forte en complément de leur production de presse, à partir de motifs identiques. Ces derniers peuvent donc relever à la fois de la couverture en papier grossier et de l'œuvre d'art sur papier noble. Adolphe Willette produit pour le même *Courrier français* des tirages sur Japon ou sur vélin précieux. Chacun des principaux titres satiriques tentera d'ailleurs de diffuser un tirage de luxe en très faible nombre d'exemplaires. Certains artistes, qui récusent *a priori* le trait

- 1 *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, dir. Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier, Paris, Éditions de l'IMEC, 2002, p. 14.
- 2 Voir Claude Roger-Marx, *La Gravure originale au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Somogy, 1962, p. 169 sq.

satirique (Jean-François Raffaëlli, Maximilien Luce), se produiront pourtant à plusieurs reprises dans la presse illustrée, même si Édouard Manet ou Edgar Degas refusent obstinément un support et un genre qu'ils jugent être une forme de déchéance. Est-ce un rejet de l'engagement d'œuvres censées diffuser un contenu idéologique, un mépris pour l'obsession de toucher un public plus large, voire d'arrondir occasionnellement la fin d'un mois difficile ?

Une telle nébulosité s'inscrit dans la formidable mutation à l'œuvre vers le début des années 1880, qui voit les tirages exploser, au moment même où la profession journalistique se stabilise, comme le note Christian Delporte, et « habite vers Montmartre, quartier bon marché et rapproché des boulevards<sup>3</sup> ». Et l'historien de préciser : « On retrouve ici une partie importante de la géographie artistique de l'époque<sup>4</sup> ». Cette proximité détermine forcément une cartographie complexe de courants aussi esthétiques que politiques, reposant sur une sociabilité de cabaret plus ou moins littéraire, dont une bonne part de périodiques constituent une extension tout autant qu'un miroir. Leur étude n'est encore qu'à l'état d'ébauche. Cette « histoire fragmentée », pour reprendre le terme de Guillaume Pinson<sup>5</sup>, rend le panorama de la sociabilité montmartroise fin-de-siècle aussi « impossible » à restituer que celui de la presse, mettant en évidence l'articulation de l'une à l'autre.

On peut également poser la question du rapport complexe entre caricature et littérature, toutes deux articulées autour d'un dialogue créateur et parfois conçu en intersection. Chacun de ces modes d'expression comporte également un potentiel de subversion, revendiqué comme contre-pouvoir en matière de mœurs ou de pamphlet politique. Certains auteurs comme Henri Monnier, Léon Bienvenu (dit Touchatout), André Gill, ou plus tard Albert Robida, Louis Morin, et même le jeune Jean Cocteau, ont les deux cordes à leur arc. Plusieurs suites de caricatures prétendent même au titre de « roman graphique », comme la série des Macaire d'Honoré Daumier, certaines créations de Rodolphe Töpffer, celles de Gustave Doré (après 1848)<sup>6</sup>, ou les planches illustrées hebdomadaires

3 Christian Delporte, *Les Journalistes en France, 1880-1950. Naissance et construction d'une profession*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 119.

4 *Ibid.*, p. 120.

5 Voir Guillaume Pinson, « L'impossible panorama : l'histoire fragmentée du journal au XIX<sup>e</sup> siècle », *Études françaises*, vol. XLIV, n° 3, « Microrécits médiatiques : les formes brèves du journal, entre médiations et fictions », dir. Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérienty, 2008, p. 109-119.

6 David Kunzle, « Caricature et bande dessinée, autour du *Journal pour rire* (1848-1855) », dans *Gustave Doré. L'imaginaire au pouvoir*, cat. expo., Musée d'Orsay, dir. Philippe Kaenel, Paris, Musée d'Orsay/Flammarion/Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa), 2014, p. 40 et 42 : « Les véritables révolutions démocratiques portent toutes la promesse d'un renouveau, d'une renaissance de libertés culturelles et politiques élargies. La révolution de 1830 a indirectement donné naissance à ce qui sera qualifié plus tard de "bande dessinée", genre hybride né sous la plume lithographique du genevois Rodolphe Töpffer, pédagogue,

d'Henri Somm ou de Georges Delaw dans *Le Rire* (autour de 1900), dispositifs de mise en haleine destinés à fidéliser le lectorat. *La Vie en rose* organise ainsi un concours visant à promouvoir, dès son premier numéro, « l'établissement d'une suite d'images composées d'après un thème, c'est-à-dire une série de photographies dans le genre des scènes popularisées par le cinématographe<sup>7</sup> ». Il faut ici comprendre le mot *photographie* au sens métaphorique du terme. Il est étonnant de constater l'importance du tout jeune cinéma dans la conception même des pages dessinées, celles-ci n'allant pas tarder à en arriver au *strip*, plus tard mis à la mode par la presse illustrée américaine.

À côté des journaux satiriques se multiplient les images commerciales, comme les imprimés de lancement, le prospectus, et l'affiche. Celle-ci est essentielle dans le dispositif visuel débordant peu à peu des centres des villes. Sa diffusion murale transforme profondément la physionomie de certaines artères, souvent névralgiques, des grandes cités. Le gigantisme de l'affiche publicitaire, ainsi que sa duplication, qui dépasse les limites du quantifiable, mettent en concurrence la dimension artistique des supports et leur impact sur les publics, inaugurant une problématique appelée à devenir un enjeu avec l'outil sociologique, celle de la réception.

Le rapport à l'affiche illustrée relève de la même question, à savoir les imaginaires urbains en construction sur la base de ce matériau composite, voué à l'éphémère et au renouvellement, qui transforme profondément la vision individuelle et collective jusqu'à constituer un véritable fait urbain. Cet engouement engendre une forme particulière de collectionnisme et suscite l'apparition d'organes de presse spécialisés ainsi que le développement d'un marché en charge de la diffusion au point qu'on puisse parler pour la première fois d'« affichomanie »<sup>8</sup>. La géographie des lieux de plaisir s'impose désormais autant par le « voir-imaginer » que par le « ouï-dire ». Il déborde dès lors des murs de la ville vers le public de province, justement par l'usage de l'imprimé en cours de massification. Ce « vacarme visuel » ne va pas sans connotation politique. Il participe d'un « climat », comme l'a parfaitement analysé Marc Martin :

---

écrivain et esprit universel. Celle de 1848 suscite un nouveau journalisme de divertissement, abondamment illustré. Ainsi *Le Journal pour rire* accueille-t-il les débuts du jeune Gustave Doré, qui deviendra le plus prolifique de ses illustrateurs, et l'un des plus brillants, avec un type inédit de récit graphique. [...] Les histoires en images de Doré rejoignent la vague du roman-feuilleton, c'est-à-dire du roman publié par épisodes dans la nouvelle presse populaire. »

7 *La Vie en rose*, n° 3, 2 novembre 1901, p. 13. Je remercie Michel Dixmier de m'avoir communiqué cette référence.

8 Voir à ce sujet Nicholas-Henri Zmelty, *L'Affiche illustrée en France (1889-1905). Naissance d'un genre ?*, thèse de doctorat en histoire de l'art, dir. Rémi Labrusse, université de Picardie Jules Verne, 2010. Du même auteur, *L'Affiche illustrée. Au temps de l'affichomanie, 1889-1905*, Paris, Mare & Martin, 2014.

L'arrivée des républicains n'est pas la cause des progrès de l'affiche publicitaire, ceux-ci avaient commencé sous le Second Empire et ils auraient duré, s'il avait continué. Mais l'idéologie des républicains va créer autour d'elle une atmosphère favorable<sup>9</sup>.

Pour reprendre le travail considérable de Maurice Agulhon sur Marianne, il ne s'agit plus d'identifier et de dresser une typologie des représentations de l'allégorie républicaine, mais bien d'identifier ses épigones ainsi que toutes ses formes de circularité dans les différents médias. De l'image politique à l'affiche publicitaire, du motif de réclame au pastiche à vocation commerciale, du placard à la dernière page d'un périodique, et de ce « dos » vers la couverture du même titre, les migrations d'images sont permanentes et ne répondent pas encore à des mécanismes rationnels ni modélisables. Constatons donc la porosité montante entre les différents supports, jusqu'à identifier une proximité possible entre « petite » et « grande » presse, tout comme la proximité existe au sein du champ iconique constitué par les murs et palissades de la capitale. Ce constat s'applique également à l'oralité, concernée tout autant que le visuel par le développement de l'imprimé :

636

Presse et chanson urbaine au XIX<sup>e</sup> siècle ont jusqu'ici été étudiées indépendamment l'une de l'autre, alors qu'elles se développaient conjointement, en réponse aux mêmes évolutions sociales et culturelles<sup>10</sup>.

On peut dès lors retrouver du sens politique à la convocation de ces placards colorés qui paraissent pourtant cantonnés au pittoresque des revues de café-concert. La réclame ne se limite pas à Jules Chéret, si décisif qu'ait été son apport au genre.

La publicité pour la presse engagée constitue à partir de 1890 le premier moyen de placer des images politiques sur les murs<sup>11</sup>.

9 Marc Martin, *Les Pionniers de la publicité*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 134.

10 Élisabeth Pillet et Marie-Ève Thérenty, *Presse, chanson et culture orale au XIX<sup>e</sup> siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 8. Cet ouvrage collectif développe, à partir de la culture de masse, la problématique esquissée trop rapidement ici à propos de la presse satirique, avec de remarquables études sur Jules Vallès et la chanson, Gaston Couté comme chansonnier politique à la fois sur scène et dans les colonnes de *La Guerre sociale*, ou le mariage entre presse et café-concert autour des personnes d'Emma Valladon (Thérèse) et de Timothée Trimm. C'est donc bien d'intermédialité qu'il s'agit, ce qui sous-tend également la circulation des images entre différents types de couvertures de presse, abordée dans cette étude.

11 Laurent Gervereau, « Inventer un vocabulaire politique en images », dans *Jules Grandjouan, créateur de l'affiche politique illustrée en France*, Paris, Somogy/BDIC, 2001, p. 45.

Peut-être la formule serait-elle plus exacte, si elle était située quelques années auparavant, en amont des campagnes boulangistes... Pour autant, on ne peut évaluer ce choc iconique à la seule aune de l'outrance des messages diffusés. Il faut également se souvenir de la décennie précédente qui succède à l'écrasement de la Commune et qui est marquée par l'interdiction féroce des témoignages de l'insurrection, au point d'en faire une « révolution sans images », pour reprendre le titre heureux de l'étude menée par Bertrand Tillier. L'historien voit dans le soulèvement de 1871 le point de départ de l'image satirique comme « esthétique de la rue<sup>12</sup> ».

Avec la répression de la Commune de Paris [confirme Guillaume Doizy], le bonnet phrygien a quasiment disparu sous le crayon des dessinateurs. Il est proscrit par les autorités. [...] La caricature se montre prudente, alors qu'à la même époque, des colporteurs diffusent, illégalement certes, des Mariannes à bonnet phrygien déclinées sur différents objets : petites statuette en plâtre, boutons, pots à tabac, pipes culottées, etc.<sup>13</sup>.

Les critiques hostiles aux images, très souvent réactionnaires, comparent la perversion censée émaner du suffrage universel avec celle qui serait issue de la profusion d'images politiques. Or est-ce le contenu des images ou leur multiplication quantitative qui constitue le principal enjeu ? Selon l'historiographie, c'est clairement la première proposition qui s'impose, mais la lecture des réactions de nombreux contemporains du phénomène ne va pas forcément dans le même sens. Si brassage il y a, cela n'entraîne pas forcément une uniformisation. Ce profond brouillage des codes reflète également la politisation progressive de la petite presse<sup>14</sup>, ce qui augmente considérablement l'offre visuelle et élargit le spectre des représentations, au point de conforter définitivement un véritable « imaginaire de l'imprimé », tel que des pionniers comme Honoré Daumier, J. J. Grandville, ou Charles Philippon l'avaient déjà suggéré une génération plus tôt.

On ne peut comprendre la boulimie iconographique (« iconophagie » ?) qui s'empare de la capitale à partir de 1880, ni la reprise des critiques les plus virulentes de l'image, sans évoquer la décennie précédente lorsque la

12 Bertrand Tillier, *La Commune de Paris. Une révolution sans images*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 74.

13 Guillaume Doizy et Jacky Houdré, *Marianne dans tous ses états. La République en caricature, de Daumier à Plantu*, Paris, Alternatives, 2008, p. 50. Les auteurs se fondent sur un travail de Fernand Drujon, *Catalogue des ouvrages, écrits et dessins de toute nature, poursuivis, supprimés ou condamnés depuis le 21 octobre 1814 jusqu'au 31 juillet 1887*, édition entièrement nouvelle, considérablement augmentée, suivie de la table des noms d'auteurs et d'éditeurs et accompagnée de notes bibliographiques et analytiques, Paris, Édouard Rouveyre, 1879.

14 Christophe Charle, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 155.

société émerge des interdits et de la censure de l'insurrection communarde récente. La frustration d'un lectorat progressiste, au moment de l'inexorable montée politique du camp républicain, est fondatrice du rapport collectif à la dérogation et à l'outrancier, fut-il le plus souvent tourné vers la dérision. De même, il faudrait prendre en compte l'éventuel déficit d'images durant le bref conflit de 1870 pour aborder la délicate question de la censure qui se pose en août 1914, et qui se double de la nécessité impérative de communiquer, de ne pas laisser l'arrière « sans images »... L'enjeu du rapport intime entre images de guerre et images de paix est considérable. L'historien Ouriel Reshef a ainsi mis à jour les profondes interactions entre les stéréotypes nationalistes allemands et français et l'imagerie large de la Troisième République, des images d'Épinal aux caricatures<sup>15</sup>. Rappelons qu'une toile macabre de Willette, *Pour le roi de Prusse*, faisait siéger la mort sous couronne tudesque au milieu d'un mur du cabaret du Chat Noir, entraînant derrière elle les soldats français. L'œuvre fut reproduite dans le journal éponyme, puis dans *Le Courrier français*<sup>16</sup>.

Ce serait donc un contresens de théoriser une compartimentation entre les différentes images, politiques, acerbes, légères, absurdes, parodiques, publicitaires, anticléricales, autrement que pour souscrire au mépris global de l'univers satirique manifesté par l'élite dominante.

Hormis leur commune utilisation de l'image dans une intention humoristique, les critères distinctifs de ces différentes expressions ne renvoient à aucune conception d'ensemble structuré [mentionne Nelly Feuerhahn], le rire naît autant de ce qui est formulé que de la manière de le faire<sup>17</sup>.

#### L'IMAGE SATIRIQUE AU CŒUR DE L'ESPACE URBAIN

Cette dimension, à la fois mercantile et inscrite au cœur du quotidien, a suscité, dès le début, la polémique entre les esthètes méprisant la « prostitution du trait », et les satiristes revendiquant une « mission » de pédagogie par l'image. Ceux-ci prônent une approche inédite et engagée de la réalité, par un naturalisme qui préconise la fidélité au spectacle social et la déformation éventuelle comme un effet de loupe. Déformation « éventuelle » car non systématique, d'où le rejet incessant par les humoristes du qualificatif de

15 Voir Ouriel Reshef, *Guerres, mythes et caricatures. Au berceau d'une mentalité française*, Paris, Fondation nationale des sciences politiques, 1984.

16 Voir *Le Chat noir*, n° 169, 4 avril 1885, p. 3 ; *Le Courrier français*, n° 7, 12 février 1888, p. 7.

17 Nelly Feuerhahn, « Des images pour rire, d'une fin de siècle à l'autre », *Humoresques*, n° 10, « L'humour graphique fin de siècle », dir. Thierry Groensteen, janvier 1999, p. 83-85.

« caricaturiste », à l'exception notable de deux d'entre eux, Henri Gustave Jossot et André Rouveyre, pour des raisons spécifiques étudiées par Henri Viltard<sup>18</sup>.

C'est d'ailleurs moins la caricature en elle-même qui est méprisée que son support journalistique, ainsi que l'absence de cette singularité censée être l'apanage de l'œuvre d'art. Ce regard biaisé pour cause de reproductibilité et de disqualification du support se retrouve aussi bien chez les tenants d'un art académique qu'au sein des mouvements d'avant-garde, lesquels sont pourtant très proches des dessinateurs satiriques, en termes de sociabilité. La confusion contamine jusqu'au jugement de l'historien contemporain, qualifiant tour à tour la presse satirique de « légère », de « grivoise », de divertissement, de « droite », ou de « gauche »<sup>19</sup>, comme si une telle dénomination pouvait s'exonérer de l'anachronisme. Suprême argument pour englober l'image dans une catégorisation fourre-tout et se dispenser d'un approfondissement, le qualificatif de « montmartroise<sup>20</sup> »...

Cela permet d'expliquer en partie pourquoi les recherches sur la presse illustrée, et celles sur la presse satirique, ont fort paradoxalement pris deux itinéraires distincts au cours de ces dernières années, revendiquant en sourdine la prééminence de leurs corpus respectifs dans le champ médiatique en construction, tel que le pose Dominique Kalifa :

ce que l'on peut appeler l'invention du « médiatique », c'est-à-dire d'un régime d'abord marqué, aux antipodes d'une culture de l'immédiateté, par la fusion de toute création dans son support et la transformation de celui-ci en marchandise, dotée d'une forte visibilité matérielle, de modes industrialisés de reproduction ou de représentation, de circuits élargis de diffusion<sup>21</sup>.

La caricature doit donc s'appréhender à la fois dans l'instantanéité de sa mise en vue et dans le long terme des horizons d'attente d'un public élargi, plus ou moins fidélisé, dont le regard s'est inégalement familiarisé avec le tout ou une partie des références graphiques ou thématiques à l'œuvre dans le motif exhibé. Cette dimension de double temporalité de réception (incluant à la

18 Voir Henri Viltard, *Caricature et photographie. Un procès en déformation*, mémoire rédigé dans le cadre du séminaire « Art et Société » de Laurence Bertrand-Dorléac, Centre d'histoire de Sciences Po, 2006.

19 « *L'Assiette au beurre*, en général plutôt à gauche, mais pas toujours, *Le Rire*, plus à droite », note Jean-Yves Mollier (« Le parfum de la Belle Époque », dans *La Culture de masse*, dir. Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Fayard, 2002, p. 88).

20 *Histoire générale de la presse française*, dir. Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou, Paris, PUF, 1969-1976, t. III, 1972, p. 386.

21 Dominique Kalifa, « L'ère de la culture-marchandise », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 19, « Aspects de la production culturelle au XIX<sup>e</sup> siècle », dir. Dominique Kalifa, 1999, mis en ligne le 29 juin 2005, <http://rh19.revues.org/document152.html>.

fois l'instantanéité et la sédimentation dans le temps long) a parfaitement été analysée par certains contemporains comme Francisque Sarcey :

La caricature entre dans les yeux et remue ce qu'il y a de plus sensible en nous, l'imagination. Elle est intelligible, elle nous arrête au passage. [...] La caricature y grave des images dont les formes et les couleurs flottent dans le souvenir longtemps après qu'on les a vues<sup>22</sup>.

640 Le terme *iconosphère* semble adapté pour définir la mise en images progressive de la ville. Les conquêtes des deux champs complémentaires que sont la sphère publique et la sphère privée finissent par se rejoindre par cercles concentriques, obtenus par la multiplication inexorable des images et des supports offerts. On nuancera évidemment la remarque par les contrastes séparant en la matière centre de la ville et périphérie, ville et campagne, Paris et province, foyers aisés et foyers pauvres, enfants et adultes, hommes et femmes... Tous ont pourtant accès, selon des modalités ou des offres plurielles, à ces images nouvelles dont la réputation dépasse peut-être le seul fait de « voir » autour de 1900. Félix Fénéon propose ainsi aux lecteurs de *La Revue blanche* d'arracher les affiches et de les disposer sur les murs du salon privé où « votre salaud de proprio laissait le papier tomber en pourriture. Un Lautrec ou un Chéret à domicile, c'est ça qui éclaire, mille dieux<sup>23</sup> ! »

L'acte transgressif n'est plus seulement le « voir », mais la sélection (comme acte pensé et application de critères esthétiques ou politiques), l'arrachage, l'appropriation, et la conservation des images. De John Grand-Carteret à Zo d'Axa ou à Émile Pouget, on appelle à conserver les images pour la mémoire « à charge » d'une actualité ou des injustices présentes, appelées à disparaître des mémoires, ou d'une « anarchie » esthétique par laquelle on « expose » chez soi au lieu de « décorer » selon les normes de la bourgeoisie. Des cortèges satiriques visant à rencontrer « les gens de la rue » aux appels de l'avant-garde à un usage privé des images, il y a la volonté de toucher « le peuple », c'est-à-dire une majorité dont le nombre même, combiné à la force et à la variété des images, est synonyme de puissance, d'une impertinence, pensée comme le cordon Bickford<sup>24</sup> de la révolte inscrite dans le temps quotidien. Paris « Ville lumière » éclaire des images affichées dans l'espace public, lesquelles deviennent

22 Francisque Sarcey, *Revue comique*, 15 octobre 1871, cité par Philippe Robert-Jones, *De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*, Paris, Les Beaux-Arts, 1960, p. xi.

23 Cité par Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon. Art et anarchie dans le Paris fin de siècle* [Félix Fénéon. *Aesthete and Anarchist in fin-de-siècle Paris*, 1988], trad. de l'anglais par Dominique Aury, Paris, Gallimard, 1991, p. 290.

24 L'image comme une mèche allumée pouvant mener à l'explosion.

des métaphores lumineuses par les couleurs et les messages qu'elles peuvent dispenser au cœur de l'espace privé.

L'impact du satirique, on le voit, dépasse largement le cadre de l'illustration, de même que l'outrance graphique comprend et transcende une part du scandale inhérent à l'irruption de l'image elle-même dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle, en tant que spectacle, pratiques de lecture, et *in fine* champ culturel.

#### LE VA-ET-VIENT DES IMAGES

Prenons pour exemple le report d'une couverture de Willette, parue en septembre 1892 dans *Le Courrier français*, vers une affiche sur l'emprunt national de 1917 (fig. 106 et 107). La lithographie originale intitulée *Valmy!* est réalisée pour le centenaire de la bataille homonyme. Elle est également diffusée par le journal sous forme de supplément illustré. Le thème à la fois patriotique et républicain, la perpétuation de l'image d'Épinal sous une forme et une dynamique propres au trait satirique conditionnent une sollicitation nouvelle dans le cadre du temps de guerre, au prix d'un décalage notable du promoteur. On aurait certainement étonné l'artiste et le directeur du *Courrier français* en leur prédisant le remploi d'une couverture du titre par une banque. La perte du point d'exclamation, d'une image à l'autre, peut être interprétée comme une quête de consensus. La mobilisation des patriotes pour la révolution populaire, traitée lyriquement en 1892 pour le centenaire de la bataille, est censée s'effacer derrière l'unité de la nation, voulue, sereine et évidente en 1917. Willette est coutumier de la ré-exploitation, sinon des images, du moins des idées, comme le démontrent deux motifs, l'un issu du *Courrier français*, l'autre du recueil *Sans pardon!*, paru en 1916 chez l'éditeur André Devambez et dont certaines pages paraîtront dès 1915 dans *Le Rire rouge* (fig. 108 et 109). Le « Boche » a remplacé l'Ottoman du conflit balkanique de 1903. Le plus surprenant est la superposition de deux couvertures de Charles Léandre parues dans *Le Courrier français* et *Le Rire*, le même jour, à savoir le 28 mai 1910. L'auteur s'est contenté de placer la même effigie sur deux corps différents et de coloriser l'un des dessins (fig. 110 et 111). Un tel exemple atteste à lui seul de l'absence de contrat d'exclusivité au sein des deux titres.

Cela dit, comment évaluer l'impact rehaussé de ces deux couvertures offertes à l'œil des passants en regard l'une de l'autre? Effet foudroyant, ou au contraire confirmation d'une certaine désaffection des années dix pour un trait satirique qui ne fait plus assaut d'originalité? Si celui-ci perd de son mordant, il est dorénavant installé comme un pivot de l'univers graphique de l'illustration, se déclinant dans la longue durée d'un support à l'autre.

106. Adolphe Willette, *Valmy!*, *Le Courrier français*,  
n° 38, 18 septembre 1892, couverture, coll. part.

107. Adolphe Willette, *Valmy*, affiche de la Banque de l'Union Parisienne :  
« Pour que la France soit victorieuse comme à Valmy ! Pour la libération du territoire !  
SOUSCRIVEZ TOUS AU 4<sup>e</sup> EMPRUNT NATIONAL », coll. part.

108. Adolphe Willette, *C'est la guerre!*, *Le Courrier français*, n° 8, 22 février 1903, couverture :  
« — Hein! ça vous rappelle les Albigeois?... — Ah, dame! Nous, nous sommes en retard :  
notre Coran est de cinq siècles plus jeune que votre Évangile. », coll. part.

109. Adolphe Willette, dessin extrait du recueil *Sans pardon!*,  
Paris, Devambez, 1916, p. 27 : « Son cousin germain l'Autrichien, lui aussi, sait rigoler.  
"Ouf!... qu'on est bien!... pour penser aux siens!" », coll. part.

110. Charles Léandre, *George V*, *Le Courrier français*, n° 22, 28 mai 1910, couverture, coll. part.

111. Charles Léandre, *Georges V, dit « le Simple », premier « midship » de la flotte anglaise*, *Le Rire*, n° 382, 28 mai 1910, couverture, coll. part.

La même image peut migrer d'une couverture vers une affiche : un même dessin de Willette, autrefois paru en couverture du *Courrier français* (17 juillet 1898), est réédité à l'occasion d'un 1<sup>er</sup> mai dans un journal pacifiste d'obédience ouvrière, *La Plèbe* du 1<sup>er</sup> mai 1914, au moment où le dessinateur milite pour la paix dans l'orbite proche de Jean Jaurès. Est-ce un effet de la célébrité de certaines signatures ou plutôt de l'épuisement de certains titres de presse, contraints à puiser dans un fonds iconographique propre, déjà existant, ou à voler purement et simplement certains dessins à d'autres titres pour les republier ?

Ce genre de pratique n'est pas rare puisque, comme le remarque Bertrand Tillier à propos de *L'Assiette au beurre*, « cela permet à Sigismond Schwartz ou à André de Joncières de publier un même dessin à deux ou trois reprises dans des organes différents d'un même groupe<sup>25</sup> ». De même, on peut identifier des exemples de résurrection sérielle, lorsqu'un autre dessin de Willette est dupliqué sur trois couvertures distinctes et étalées dans le temps, celles de *L'Humanité* du 1<sup>er</sup> mai 1907, du *Courrier français* du 30 octobre 1909, et du *Réveil du peuple* de juillet 1914, tout en étant relayé par deux affiches émanant d'associations contre l'alcool, la Ligue nationale antialcoolique à Paris, ou la Ligue populaire antialcoolique à Lyon<sup>26</sup>.

Un autre exemple en est donné par le numéro spécial de la revue *La Plume*, consacré aux « condamnés de la 9<sup>e</sup> » (c'est-à-dire aux prévenus pour outrages aux bonnes mœurs)<sup>27</sup>, qui profite de l'affaire du Bal des Quat'z'Arts de 1893 et des peines infligées à Jules Roques et à Henri Guillaume, pour reproduire une sélection d'images du *Courrier français*. L'intérêt consiste justement dans la nature même de cette sélection, puisqu'il ne s'agit pas des œuvres mises en cause, mais de celles qui, pour la revue, *auraient pu l'être*, ce qui témoigne par l'absurde de la précipitation et de l'improvisation des poursuites du ministère public<sup>28</sup>. Ces dessins mettent en vue des transgressions essentielles : la fascination-répulsion des milieux bien-pensants pour les séances de pose des écoles d'art. Le modèle immobile prend vie par le pied de nez lancé au censeur, impertinence qui donne « chair » au nu. Enfin, sous le titre *Premières chaleurs*, une vignette représente un lycéen enlaçant une femme aux seins nus, le choc venant ici de la jeunesse soulignée d'au moins un des protagonistes. Les images sont tirées de différents

25 Bertrand Tillier, « La revue satirique, objet hybride », dans *La Belle Époque des revues*, *op. cit.*, p. 227.

26 On pourra consulter à ce sujet le beau travail de Myriam Tsikounas, *Adolphe Willette. Promotion et dénonciation de l'alcool*, disponible sur le site « L'Histoire par l'image », <http://www.histoire-image.org/site/rech/resultat.php?a=516&e=myriam+tsikounas&t=211>.

27 *La Plume*, n° 95, « Les condamnés de la 9<sup>e</sup> chambre », 1<sup>er</sup> avril 1893.

28 Voir Laurent Bihl, « Les données législatives et les politiques de coercition de l'image dans la presse parisienne entre 1881 et 1914 », dans *Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft [Le XIX<sup>e</sup> siècle, une société médiatique]*, dir. Jörg Requate, München, Oldenbourg, 2009, coll. « Ateliers des deutschen historischen Instituts Paris », p. 132-151.

numéros du journal satirique. La sympathie du titre de Léon Deschamps pour *Le Courrier français* provient en grande partie de collaborateurs communs comme Georges Brandimbourg pour le texte, ou Jules Grün pour les dessins. Pour autant, un tel exemple permet de confronter les deux objets différents que sont une revue littéraire illustrée et un journal satirique, ainsi que la mise en exergue de certains dessins par leur publication dans d'autres feuilles que leurs pages originelles.

#### LA PRESSE DE LA BELLE ÉPOQUE « CONTAMINÉE » PAR LA PETITE PRESSE SATIRIQUE ?

À partir de 1900, l'influence de la presse satirique sur l'ensemble de la presse française est notable, en particulier en ce qui concerne les suppléments illustrés des grands quotidiens.

C'est à ce type de va-et-vient iconographique qu'une étude interdisciplinaire pourrait s'intéresser, en croisant différentes démarches épistémologiques à partir d'un thème précis pour aborder le corpus satirique de façon globale. Une thématique vaste, comme la politique, la rue ou le monde ouvrier, brasserait un nombre d'images permettant de mettre en exergue les interactions entre « petite » et « grande » presse. Le point de confluence entre satire et publicité mériterait une approche raisonnée tant le sujet laisse entrevoir des enjeux graphiques et des répétitions lourdes de sens. On ne peut ici étayer cette piste que par un exemple pris parmi d'autres, qui met en jeu non la duplication fidèle comme précédemment, mais l'inter-influence des images, du périodique satirique vers la « vitrine » du supplément illustré du quotidien, laquelle rediffuse le sujet graphique véhiculé.

Le 1<sup>er</sup> mai 1892, Adolphe Willette publie un petit dessin satirique en page intérieure du *Courrier français* (fig. 112). L'allégorie du blanchiment des sombres scories politiques est loin d'être neuve, et le baquet d'eau savonneuse est depuis longtemps connu des fidèles de la presse caricaturale<sup>29</sup>. En revanche, le battoir est bien plus rare<sup>30</sup>, l'effigie des hommes publics du moment renforçant la violence du thème. Neuf mois plus tard, *Le Petit Journal* publie ce dessin dans son supplément illustré du 25 février 1893 (fig. 113). Le quotidien utilise l'élection de la « reine des lavandières » par les blanchisseuses de Paris. Il n'y a donc pas de filiation directe apparente avec le dessin de Willette, car, et c'est bien là le point essentiel, seul le battoir subsiste, c'est-à-dire l'instrument plutôt rare (presque inédit) qu'apportait le dessin du *Courrier français*.

29 En 1892, Willette est encore anticlérical. La petite croix renvoie en fait par un clin d'œil à l'église Saint-Pierre de Montmartre qu'il s'emploie alors à sauver des travaux du Sacré-Cœur, aux côtés du député socialiste indépendant Eugène Fournière.

30 On en trouve de rares exemples concernant Marianne peu après la sortie de *L'Assommoir* de Zola, pour des raisons évidentes.

112. Adolphe Willette, *Le Courrier français*, n°18, 1<sup>er</sup> mai 1892, p. 4, coll. part.

113. Henri Mayer, *La Reine des blanchisseuses pour la mi-carême*,  
*Le Petit Journal*, n° 118, 25 février 1893, couverture, coll. part.

La couverture du « grand » périodique aseptise l'acte de violence en conservant le geste sans les cibles correspondantes. Son caractère de diffusion massive inspire aussitôt une chanson, dont les fascicules illustrés paraissent trois mois plus tard et qui reprennent le motif<sup>31</sup>. Ironie du transfert iconographique, le dessin de Willette était, initialement, la reproduction par *Le Courrier français* de la couverture illustrée d'un programme du Théâtre Libre d'André Antoine.

Il ne s'agit pas de tirer une règle intangible d'une étude fondée ici sur le sondage de quelques titres de presse, mais de formuler l'hypothèse que le périodique satirique peut se placer à l'origine d'une imprégnation de l'ensemble de la presse produisant des illustrations connotées, sur une temporalité variable. Peut-on affirmer que Willette et *Le Courrier français* sont à l'origine de la revitalisation de l'image de la Marianne-vivandière ? En l'état, la réponse est négative. Le problème de l'inspiration éventuelle de l'image informative quotidienne par le registre satirique ne peut être résolu que par une approche quantitative large.

652

Cet itinéraire des images se complexifie encore lorsque les images s'évadent du titre satirique pour être déclinées sur d'autres supports. Prenons l'exemple d'un dessin de Willette qui servira d'inspiration à un tableau intitulé *La Barricade*<sup>32</sup>, reproduit cette fois dans *Le Courrier français* en pleine page intérieure<sup>33</sup>. Cette œuvre sera ensuite à l'origine de l'un des chars de la Vachalcade de 1897. *Le Courrier français* s'empressera alors de publier une évocation de Georges Redon qui prend soin de produire le drapeau identifiable derrière Willette en Pierrot. Ce même dessin se retrouve dans les pages du *Courrier français*, décliné sous un autre format<sup>34</sup>.

L'assertion selon laquelle « il [le dessin de presse] offre des corpus idéaux, dans la mesure où il est possible de suivre de façon absolument exhaustive la production d'un artiste ou d'un journal<sup>35</sup> », si elle semble partir du bon sens, doit pourtant être nuancée par la profusion des images et la difficulté à reconstituer leur itinéraire. C'est également ce qui contrarie bon nombre de propositions émises par la médiologie de Régis Debray<sup>36</sup>, dont les schémas de correspondances associant pour chaque époque technologie dominante et contenus iconiques semblent ici bien peu opératoires... Certes, il y a correspondance entre mode de production et esthétique des images de presse, mais ce rapport est-il perçu comme tel par les artistes et les lecteurs du moment ? N'y a-t-il pas une

31 Voir par exemple le dessin d'Yves Sc. pour la partition de *La Grande Lessive*, une chanson-marche de René Esse sur la musique de la *Marche des ouvrières* d'Émile Spencer en 1893.

32 Aujourd'hui perdu.

33 *Le Courrier français*, n° 30, 25 juillet 1897, p. 7.

34 *Le Courrier français*, n° 32, 8 août 1897, p. 5.

35 Laurent Gervereau, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 1997, p. 119.

36 Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

superposition permanente des images de toute nature aboutissant à l'émergence d'une sensibilité visuelle à la fois plurielle, composite, échappant aux tentatives de catégorisation, bien qu'étant à la fois en voie d'euphémisation collective et de subjectivisation? Les années 1880-1914 consacrent bien la construction d'un nouveau spectateur, ou d'un « observateur subjectif » (Jonathan Crary), infirmant les thèses de diffusion trop mécaniquement verticale du médium vers le récepteur<sup>37</sup>. Surtout, différencie-t-on une image à partir de son support, ou l'image est-elle appréhendée par le plus grand nombre à travers l'ensemble des dispositifs iconiques? C'est bien sur cette difficulté précise que se profilent les concepts d'intericonicité<sup>38</sup> ou d'intermédialité chère à Philippe Kaenel<sup>39</sup>, ou encore d'« iconographie extensive » qu'Évanghélia Stead emploie pour le livre illustré et « la migration des motifs d'artiste en artiste »<sup>40</sup>.

Avec une diffusion élargie – publicité, contagion des images d'un titre illustré à l'autre –, la caricature sort de la définition unique de transgression ou d'atteinte au corps pour être caractérisée en termes de *choc*.

Cette rupture, fondamentale, peut relever de l'esthétique ou de l'anti-esthétique, selon les commentaires. Les notions de « laid idéal » ou d'« école du laid »<sup>41</sup> deviennent les éléments d'un débat récurrent sur la notion de bienséance en matière de beaux-arts, avec un contenu politique sous-jacent qui n'échappe à personne. Cette complexité est entretenue entre autres par un journal comme *La Justice* de Georges Clemenceau et les élites du parti radical. On y défend

- 37 Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Jacqueline Chambon, 1994.
- 38 L'équipe « Littérature et idéologies au XIX<sup>e</sup> siècle » ne dit pas autre chose lorsqu'en quatrième de couverture de l'ouvrage collectif *La Caricature entre République et censure*, rédigé par des Allemands, mais traduit et édité en français par des chercheurs en littérature française, on peut lire : « De même qu'une intertextualité des textes, il y a en somme une intericonicité des images, elle-même prise dans l'intermédialité générale du siècle (presse, chanson, littérature, théâtre, peinture, et arts plastiques). L'ambition affichée est de contribuer à la formation d'une discipline en émergence entre l'histoire, l'histoire de l'art et l'histoire littéraire : les études culturelles médiatiques. » Un tel intitulé répond parfaitement aux questionnements de notre recherche, bien imparfaite quant aux débuts de réponse qu'elle apporte. (*La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880. Un discours de résistance?*, dir. Raimund Rütten, Ruth Jung et Gerhard Schneider, éd. française réalisée par l'équipe « Littérature et idéologies au XIX<sup>e</sup> siècle », dir. Philippe Régnier, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996.)
- 39 Voir à ce propos Philippe Kaenel, *Théophile-Alexandre Steinlen (1859-1923). L'œil de la rue*, cat. expo., Milano/Lausanne, Éditions 5 Continents/Musée cantonal des beaux-arts, 2008 (avec une contribution de Catherine Lepdor), et *Les Périodiques illustrés (1890-1940). Écrivains, artistes, photographes*, dir. Philippe Kaenel, Gollion, Infolio éditions, coll. « Archigraphy poche », 2011.
- 40 Évanghélia Stead, « Le voyage des images du *Faust I* de Goethe. Lecture, réception et iconographie extensive et intensive au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *L'Image à la lettre*, dir. Nathalie Preiss et Joëlle Raineau, Paris, Paris-Musées/Éditions des Cendres, 2005, p. 138.
- 41 Voir à ce propos Michel Melot, « Le laid idéal », *Les Cahiers de médiologie*, n° 15, 2003, p. 149-160.

Charles Baudelaire et son apologie de la caricature, jusqu'au monstrueux réhabilité par Victor Hugo, en un rapport dialectique au conformisme mettant en jeu le réel. L'idée s'insinue que cette violence iconique, ce choc, sont susceptibles de séduire, de mobiliser, de recueillir les suffrages. Cette perspective nouvelle se double d'une force de sidération dont l'ampleur est révélée, dans le domaine politique, par l'aventure boulangiste ou l'affaire Dreyfus, et ne suppose pas pour autant la disparition consécutive du message, politique ou discriminatoire, de la dénonciation. Cette combinaison, augmentée du rapport unique au réel que le trait satirique prétend incarner au terme de la décennie 1890, servira-t-elle de référence décisive à une part de la propagande de la première guerre mondiale ? La publicité caricaturale animée par Jules Roques s'assimile à un coup de théâtre permanent, ôtant à la surprise son caractère exceptionnel et patiemment élaboré, conférant au rire un caractère inédit, inscrit au plus profond des nouvelles pratiques de consommation de masse, loin de l'élitisme distancié ou cynique du boulevardier des années d'Alphonse Karr ou d'Aurélien Scholl. Ce choc relève désormais d'une modification du sentiment esthétique. Cela révèle de nouveaux horizons d'attente de la part d'un public profondément renouvelé, et ce, au cœur d'une vague d'alphabetisation et de remise en cause des canons formels de l'art officiel, en pleine explosion des avant-gardes (géographiquement installées à Montmartre, pour bon nombre d'entre elles, comme les satiristes).

Dans les mêmes années, alors que triomphe la presse illustrée d'information générale, se dessine l'utopie d'une presse illustrée d'extraction artistique, conçue sinon par les artistes eux-mêmes, du moins comme un objet d'art<sup>42</sup>.

Cette tension entre, d'un côté, neutralité informelle de la presse informative mais assumant une dimension idéologique revendiquée, et, de l'autre, outrance graphique d'une « petite » presse périodique prétendant échapper à toute connotation politique figée par l'audace de ses « chambards » ou « charivaris » graphiques est au cœur de la modernité à l'œuvre autour de la culture urbaine des années 1900. La taxinomie même du bouleversement dans les titres de la presse satirique ou humoristique reflète l'ambiguïté d'une « révolution » qui oscille entre « Grand Soir » d'une élite prolétarienne et regard oblique d'une bourgeoisie progressiste, sincèrement indignée, ou, moins vertueusement, en quête de postures révoltées. C'est en ce sens que la spontanéité des piètres images (quel que soit le talent de certains dessinateurs) s'oppose au caractère « expérimental » de l'artiste au plus profond de son atelier. S'ensuit un jeu

42 Emmanuel Pernoud, « Les beaux-arts à l'épreuve du kiosque », dans *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX<sup>e</sup> siècle*, dir. Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 1575.

de disqualifications émanant de tous bords, des artistes pompiers envers les avant-gardes, des créateurs misérables contre certains satiristes confortablement rémunérés, ces derniers vitupérant à la fois contre le conformisme de salon et les tenants d'un art rénové dont ils dénoncent souvent l'extravagance formelle (peut-être parce que beaucoup la jalourent secrètement). Les différentes stratégies de légitimation ou de dé-légitimation artistique se complexifient par la publicité intense, provenant de la présence du trait satirique en couverture des suppléments illustrés des quotidiens les plus diffusés.

Cette discordance détruit la possibilité même d'une sociabilité bohème pérenne, ce qui conduit les satiristes les plus audacieux à mourir (réellement, ou artistiquement parlant) ou à rentrer dans le rang. L'aporie d'une possible révolution esthétique inscrite dans la caricature, le recul de la part politique empreinte dans les dessins publiés sont contemporains de la hausse notable de popularité de certaines signatures. Embourgeoisement progressif d'anciens rapins obsédés de reconnaissance, ou paradoxe d'un art satirique voué à l'aseptisation par la répétition périodique et palinodique de sa propre outrance ? C'est justement à ce moment précis que la presse quotidienne s'empare de la caricature pour se l'accaparer partiellement, diffusant le trait satirique à un public démultiplié tout en le notabilisant davantage. Le phénomène s'inscrit au cœur de l'industrialisation de l'offre périodique et correspond à une imprégnation progressive du corps social par le « sentiment » satirique, sans que cela puisse être corrélé directement au seul achat de presse. Or, quel que soit le recul de la « charge », le message demeure en bonne part politique, à rebours de ce que Jürgen Habermas théorise quant à la dépolitisation inhérente à la diffusion large au sein de la sphère publique. Benoît Lenoble note un hiatus possible à propos de la presse quotidienne :

Si l'extension de la presse de grande diffusion bouleverse la sphère publique, il paraît difficile de parler d'un détournement et d'une dépolitisation comme le suggère Jürgen Habermas. Ce dernier considère que les journaux de grande diffusion, en transformant les lecteurs en consommateurs, commercialisent l'accès à l'espace public et en suppriment la dimension politique<sup>43</sup>.

Et l'historien de critiquer le postulat idéal selon lequel la sphère publique se résume entièrement à sa dimension politique<sup>44</sup>.

43 Benoît Lenoble, *Le Journal au temps du réclanisme. Presse, publicité et culture de masse en France (1863-1930)*, thèse de doctorat en histoire, dir. Dominique Kalifa, Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2007, p. 418.

44 *Ibid.*, p. 419. Benoît Lenoble s'appuie sur les travaux de Bernard Miège, « L'espace public : au-delà de la sphère politique », *Hermès. Cognition, communication, politique*, n° 17/18, « Communication et politique », septembre 1998.

Si la thèse de Habermas souffre effectivement d'un parti pris un peu mécaniste, il semble difficile de penser qu'il soit passé à côté de l'ensemble de la presse de large diffusion. Le champ satirique infirme *a priori* son postulat pour les années 1870-1900, tout en laissant effectivement observer une dépolitisation progressive de l'ensemble de ses images, mais seulement à partir de 1900, et jusqu'en 1914. L'instrumentalisation du politique par le trait satirique dans le cadre de la production d'images de guerre à partir de la fin 1914 et l'incroyable efficacité de ces images attestent d'une politisation inscrite dans l'essence même du genre, quitte à qualifier de « politique » l'absence même de politique au sein de certains numéros. Pour autant, le procès fait à Habermas est quelque peu hâtif : la « dépolitisation » dont parle le sociologue allemand peut tout à fait correspondre à une « surpolitisation » médiatique, dont l'effet qu'il dénonce serait en fait le processus lent de dépolitisation du public et non celle des modes de diffusion, seulement pervertis par le manque de renouvellement. Vers 1910, le paroxysme caricatural (consécutif à l'addition des scandales des années 1890, des stéréotypes de rejets disqualifiant les pays voisins, de l'antisémitisme, et d'autres postures célébrant ou invalidant en même temps la modernité du temps) permet de déceler l'imprégnation de l'offre médiatique par un prisme « méta-satirique » qui contamine et brouille une grande partie des messages produits par le politique. Sans qu'il soit évidemment possible de le mesurer, on peut se demander si un message ou une position politique n'ont pas eu, autour de 1900, autant de chances d'être reçus, perçus (même littéralement ou partiellement incompris), à travers cette médiation iconographique que dans leur version initiale (discours, texte de loi). La parole politique est alors assimilée de plus en plus souvent à une posture, pour le plus grand plaisir ou la lassitude possible du ou des publics concernés. Notons l'évolution du statut du journal, lequel constituait encore, cinquante ans auparavant, un support nimbé d'une autorité morale et intellectuelle incontestée. L'outil iconographique accompagne-t-il ou cause-t-il (ne serait-ce qu'en partie) ce glissement ?

La multiplication d'images satiriques peut fort bien avoir des conséquences négatives en termes de *valeur d'exposition* et entraîner dès lors un rejet du politique que le jeune Léon Blum déplore déjà en 1892, tout en exonérant la presse d'opinion d'une possible responsabilité<sup>45</sup>. La saturation du public a été accompagnée d'une réactivation coercitive plus ou moins explicite des pouvoirs publics, en même temps qu'une réception élargie a éventuellement pu correspondre à une demande accrue de « simple » divertissement satirique,

45 Voir Léon Blum, « Les progrès de l'apolitisme en France », *La Revue blanche*, vol. V, n° 10, juillet 1892, réédité dans « *La Revue blanche* ». *Histoire, anthologie, portraits*, éd. Olivier Barrot et Pascal Ory, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, UGE, coll. « 10/18 », Paris, 1993, p. 250.

dépouillé de toute connotation « à tiroir » ou présentant une violence moindre. Cela confirme ainsi la correspondance éventuelle d'une offre politique accrue par les médias en général avec une détérioration du contenu, spécifiquement perceptible dans la caricature entraînant une baisse d'exigence (ou le refus progressif) du lectorat en la matière, et explique du même coup les difficultés financières de nombreux titres. C'est bien la possible connivence entre cet univers méta-satirique de longue durée et cette saturation/dévalorisation en images envers le champ politique sur un temps court qu'il convient de mettre en rapport avec la perméabilité des esprits aux messages bellicistes quelques mois plus tard, particulièrement pour le genre satirique. Remarquons au passage que cette « satire » est loin de recouper ontologiquement le rire ou le risible. L'humour brandi de façon générique a alors pour effet de rendre admissible une part de la violence formelle de certaines images.

Devant une caricature, le rire surgit de cet écart éprouvé, qu'en écho à l'intertextualité genettienne, Jean Emelina a qualifié d'*interréalité*: imitation, transformation et travestissement d'un sujet A en un objet B – par exemple Louis-Philippe en poire par Charles Philippon, Honoré Daumier et leurs complices dans les années 1830<sup>46</sup>.

La réception brutale d'images inattendues, tout comme le décalage de la nature satirique du trait et la caution de sérieux induite par le « grand » journal informatif, conduisent-ils à une perte de virulence (donc de « valeur satirique ») de l'image bientôt quotidienne? On peut répondre par l'affirmative, surtout au moment même où l'image de la presse à deux sous impose une violence hyperréaliste qui finit par se constituer en un champ visuel autonome avec ses propres codes, ses tropismes, sa gamme chromatique<sup>47</sup>. Ce phénomène correspond, paradoxalement, à une part progressive d'esthétisation du genre satirique, que la caricature s'inscrive comme une dénonciation, une information, une promotion commerciale ou simplement comme un art, théorisé par certains comme « populaire ». Comment la violence satirique et la cruauté fait-diversière ont-elles pu surenchérir sur la ligne éditoriale des grands titres de presse, en particulier dans le domaine des couvertures des suppléments illustrés? Quels sont les possibles circulations iconographiques entre les différents types de presse? Comment cette violence symbolique en cours de banalisation en

46 Bertrand Tillier, « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », dans *Esthétique du rire*, dir. Alain Vaillant, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2012, p. 259. Bertrand Tillier fait référence aux *Palimpsestes* de Gérard Genette, Paris, Éditions du Seuil, 1982, et à Jean Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996.

47 Voir Anne-Claude Ambroise-Rendu, *Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française de la III<sup>e</sup> République à la Grande Guerre*, Paris, Seli Arslan, 2004.

temps de paix a-t-elle pu servir de socle iconique à la culture visuelle de la guerre entre 1915 et 1918? Les questions demeurent encore nombreuses.

La dissémination de la norme, des canons de beauté formelle, leur euphémisation collective brossent les contours d'un univers en voie d'artificialisation et d'universalisation. Il y a donc une poussée manifeste de l'apport financier dû à la réclame juste avant 1900 et un sommet du nombre de revues satiriques, de même qu'il y a eu une baisse du coût de fabrication et un élargissement du lectorat. La saturation d'un lectorat de plus en plus avide de nouveauté, face au systématisme découlant de cette migration des images déclinées *ad nauseam* au fil des supports, a pu être à l'origine d'une part du déclin de nombreux titres satiriques à l'approche du premier conflit mondial.

## 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 <sup>e</sup> 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 <sup>e</sup> 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
<b>982</b> 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 <sup>e</sup> 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 &amp; 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 <sup>e</sup> 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

