

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 Šibeničky [Petites potences]...	979-10-231-2463-7
ER_II · A. Ziane · Enquête archéologique en milieu fertile...	979-10-231-2464-4
ER_II · C. Mansanti · Un genre de l'entre-deux : la chronique étrangère...	979-10-231-2465-1
ER_II · Y. Vérilhac · Portraits et culture médiatique...	979-10-231-2466-8
ER_II · P. Pinchon · Exposer un réseau...	979-10-231-2467-5
ER_II · D. Pauvert-Raimbault · Les livres illustrés de Félicien Champsaur...	979-10-231-2468-2
ER_II · J. Schuh · Autour du Rire...	979-10-231-2469-9
ER_II · Markéta Theinhardt · L'art télégraphique ou l'allégorie de la vie moderne...	979-10-231-2470-5
ER_II · L. Bihl · Naissance d'une iconosphère ?...	979-10-231-2471-2
ER_II · M. Consolini · Les revues de théâtre...	979-10-231-2472-9
ER_II · S. Lucet, R. Piana · À la croisée des revues d'art et de théâtre...	979-10-231-2473-6
ER_II · F. Fravallo · Un champ et ses porosités : la revue d'art	979-10-231-2474-3
ER_II · P. Edwards · Revues de photographie françaises et américaines...	979-10-231-2475-0
ER_II · A. Ackerman · Les revues photographiques soviétiques...	979-10-231-2476-7
ER_II · C. Gauthier · Revues de cinéma en France...	979-10-231-2477-4
ER_II · J.-D. Wagneur · Écosystèmes revuistes	979-10-231-2478-1
ER_II · M. Lugan · Le blog Les Petites Revues...	979-10-231-2479-8
ER_II · L. Janzen Kooistra · Reconstruire les réseaux historiques...	979-10-231-2480-4
ER_II · G. Bacci, V. Pesce, D. Lacagnina, D. Viva · Spreading Visual Culture...	979-10-231-2481-1

L'EUROPE DES REVUES II

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

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

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

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

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

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

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

Évanghélia Stead & Hélène Védrine (dir.)

L'Europe des revues II (1860-1930)

Réseaux et circulations des modèles



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

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

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

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

Versions numériques :

© Sorbonne Université Presses, 2022

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

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

SUP

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

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

CINQUIÈME PARTIE

Émergence des revues spécialisées

L'émergence des revues spécialisées, à partir du tournant des XIX^e et XX^e siècles, mériterait qu'on y consacre un volume entier. Cette section n'a nulle ambition d'exhaustivité mais vise à cerner certains modèles et les réseaux qui ont permis à quelques revues (de théâtre, d'art, de photographie ou de cinéma) d'élaborer des formats spécifiques pour leur domaine et d'asseoir une légitimité disciplinaire.

Marco Consolini prêche pour une myopie salvatrice qui considère la revue théâtrale comme objet de recherche autonome et non comme un simple outil documentaire sur les pratiques théâtrales. À la croisée du processus de création et du processus de réception, la revue de théâtre couvre un large empan d'objets qui, des revues-laboratoires aux revues généralistes, permettent de confronter les idées aux faits, les effets de réception aux réalités matérielles. Avec l'exemple de *L'Art et la Scène* (1897), revue éphémère dont l'éclectisme et l'identité hybride illustrent les difficultés de l'émergence d'une revue spécialisée, Sophie Lucet et Romain Piana mettent en évidence l'écart, entre une posture idéale et le contenu réel de la revue, qui caractérise l'élaboration des prototypes de revue de théâtre. À défaut d'être un modèle, cette revue est le carrefour où se croisent diverses influences, avant que ne se dégage une formule spécifique qui détermine un champ d'intervention légitime.

La même hétérogénéité de contenu et les mêmes enjeux de légitimité affectent les revues d'art, dont l'éclectisme semble aller à l'encontre de l'idée même de spécialisation. Or cette dernière ne peut se construire qu'en creux, avec et contre des domaines que les revues d'art excluent ou absorbent, depuis les beaux-arts jusqu'à la mode, la danse, mais aussi la science et l'industrie. L'apparition de ces revues élabore autant qu'elle accompagne la remise en cause des limites disciplinaires, comme le montre Fabienne Fravalo, accentuant la porosité entre discours historique et discours critique, entre information et manifeste, entre analyse et création, dans les pages de la revue d'art comme dans les lieux de sociabilité, sur la scène nationale et internationale.

Les revues photographiques anglaises et américaines (1890-1914) reflètent la même diversité. Paul Edwards propose une distinction en trois catégories (revues pour professionnels, grands amateurs et petits amateurs), selon le degré de professionnalisme du public. Cette diversité de public est corrélée à une diversité de contenu, depuis les articles techniques, critiques, artistiques, documentaires jusqu'aux textes de littérature photo-illustrée. Les importants

réseaux et échanges entre revues créent une communauté internationale qui, une fois acquise, peut se replier sur un public national, voire régional. À mesure que s'accroît un public amateur, les revues artistiques se muent en revues commerciales, et l'ambition de la photo-illustration de luxe en illustration de collections populaires.

Ada Ackerman montre en revanche que la spécialisation des revues de photographie soviétiques des années vingt répond à une entreprise de légitimation idéologique autant qu'artistique. Le pouvoir politique soutient certains de ces organes, afin que chacun puisse participer à la construction culturelle de la nouvelle société et rivaliser avec les modèles occidentaux, qui restent cependant prégnants. Les revues russes défendent la légitimité de la photographie en tant qu'art dont la nouveauté est à même, comme le cinéma, de filtrer l'héritage du passé et de défendre les valeurs de la société nouvelle. Une telle ambition transcende les écoles esthétiques, mais n'empêche pas une solution de continuité entre textes programmatiques et réalités éditoriales. Les revues de photographie jouent ainsi un rôle politique et social de premier ordre, et le réseau de diffusion dans lequel elles interagissent est très complexe.

662

L'ouverture des revues à un lectorat de masse est un enjeu fondamental des revues spécialisées, pour des raisons idéologiques ou marchandes. En abordant les revues cinématographiques françaises depuis leur émergence jusqu'à nos jours, Christophe Gauthier montre l'oscillation entre la fascination pour le nouvel art, les intérêts professionnels et la cinéphilie naissante. Les revues des années vingt et trente, en particulier, délaisseront le public des professionnels auquel elles s'adressaient au premier chef, pour se tourner vers le grand public, sur le modèle de magazines américains comme *Vogue*. Elles sont ainsi partagées entre la nécessité d'élaborer un discours critique et celle de répondre aux contraintes commerciales, de défendre une cinéphilie à laquelle puisse néanmoins participer la communauté des spectateurs. Le rôle des revues, qui soutiennent la création de clubs et de salles, jusqu'à la célèbre Cinémathèque française, est décisif pour l'accession du septième art à sa pleine légitimité, tout comme la dilution de la critique cinématographique au sein des périodiques généralistes renforce sa popularité.

Les revues spécialisées, si elles semblent dédiées à un réseau de professionnels, répondent à des exigences beaucoup plus vastes. Elles empruntent à des modèles mixtes, depuis les rubriques de la revue savante jusqu'à celles de la grande presse ou du magazine illustré, trouvant leur légitimité non dans un ancrage strictement corporatiste mais dans la culture de masse. Ces revues, dont on pourrait croire qu'elles illustrent par excellence un phénomène d'autonomisation de l'art, sont soumises au poids de l'économie et du politique. Les stratégies de réseau dépassent les oppositions entre champ de production restreinte et champ de grande production et établissent des circulations fertiles entre ces deux pôles.

REVUES DE CINÉMA EN FRANCE
DES ORIGINES AUX ANNÉES TRENTE :
CULTURE CINÉMATOGRAPHIQUE ET CULTURE DE MASSE

Christophe Gauthier

PETITE HISTOIRE DE LA PRESSE CINÉMATOGRAPHIQUE

En 1903, le titre de la première revue consacrée au cinématographe, *Le Fascinateur*, indiquait clairement quelles angoisses les « images mouvantes » avaient suscité chez les moralistes de la bonne presse catholique, champions intransigeants de la vertu, qui en furent les instigateurs. Il n'empêche, *Le Fascinateur*, puis *Phono-ciné* (en avril 1905, devenu *Phono-ciné-gazette* en octobre de la même année), *Ciné-journal* (en 1908), *Le Courrier cinématographique* (en 1911), *L'Écho du cinéma* devenu *Le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis* (en 1912) firent naître une presse d'un nouveau type qui, non contente de se vouer aux images animées, n'eut de cesse de s'attirer la bienveillance d'une profession en plein essor : tourneurs, producteurs, distributeurs, exploitants en constituaient la cible de prédilection. Composées d'annonces, de portraits d'artistes, de réflexions diverses sur l'évolution de l'économie et bientôt de l'art cinématographiques, ces revues dont le nombre ne fit que s'accroître dans les années dix se heurtèrent à un relatif encombrement du marché. Incapables de renouveler leur lectorat, soumises à la concurrence de la grande presse qui en 1913-1914 ouvrit ses colonnes à de régulières chroniques cinématographiques, elles furent pour la plupart balayées par la guerre¹.

C'est alors que survint *Le Film* qui prit le parti de ne pas s'adresser seulement à la corporation cinématographique, mais aussi au public. Repris par Henri Diamant-Berger en février 1916 après une éphémère parution au printemps 1914, ce titre entreprend de se consacrer à un exercice encore

1 Voir à ce propos Emmanuelle Toulet, « Aux sources de l'histoire du cinéma... Naissance d'une presse sous influences », dans *Restaurations et tirages de la Cinémathèque française*, dir. Bernard Eisenschitz, Paris, La Cinémathèque française, 1989, t. IV, p. 14-25 ; Christian Bosséno, « Le cinéma et la presse. Naissance de la presse corporative (1905-1930) », *La Revue du cinéma. Image et son*, n° 341, juillet 1979, p. 105-114.

neuf qui témoigne d'une ferme volonté de légitimation du cinéma comme art : la critique cinématographique. S'y côtoient Colette, Abel Gance, Jacques Feyder et Jacques de Baroncelli, Léon Moussinac et Louis Aragon, et surtout Louis Delluc qui accède à la rédaction en chef en juillet 1917. La revue, d'aspect luxueux, imprimée sur papier couché, agrémentée d'illustrations en couleur et de photographies, est résolument destinée à un lectorat parisien et bourgeois que l'on se charge de convaincre des qualités artistiques du cinématographe à une époque où l'expression « septième art » n'a cours que dans quelques étroits cénacles.

758

Louis Delluc quitte *Le Film* à l'automne 1918 ; il nourrit l'espoir de créer une revue qui tout en étant financée par les annonces cinématographiques, pût préserver son indépendance grâce à un lectorat élargi. Il souhaite s'inspirer de *Vogue*, « qui est devenue en fait la chronique théâtrale, artistique et mondaine de Londres, en même temps que de New-York et de Paris² ». En tablant (avec présomption) sur un tirage de 10 000 exemplaires, Delluc croit pouvoir fixer le prix de vente au numéro à 2,50 francs, pour une centaine de pages dont les deux tiers seraient dévolus à la publicité. La photographie doit y occuper une place de tout premier plan. Malgré toutes leurs qualités (publication régulière des programmes des salles parisiennes, organisation de concours de scénarios et d'affiches, invitations à des séances de « ciné-club », conférences accompagnées de projections sur l'art cinématographique), ni *Le Journal du ciné-club* en janvier 1920, ni *Cinéa* en mars 1921, les deux titres fondés par Delluc, ne sont à la hauteur de telles ambitions.

Les années 1917 à 1921 n'en furent pas moins décisives : plus d'une dizaine de titres spécialisés naquirent alors. Le *Tout-Cinéma. Annuaire général illustré du monde cinématographique*, dont la première édition datée de 1922 paraît fin 1921, recense 23 « journaux et revues cinématographiques ». Ils se répartissent en deux grandes catégories, les organes corporatifs (*La Cinématographie française* créée en 1918 et dirigée par Paul de La Borie, *Hebdo-Film* en 1916, avec André de Reusse, *Le Cinéopse* en 1919, avec G.-M. Coissac, ou encore *Le Courrier cinématographique* fondé par Charles Le Fraper en 1917) et les périodiques destinés au public (outre *Cinéa* et *Le Film* déjà cités, mentionnons *Cinémagazine* de Jean Pascal et Adrien Maître à partir de 1921, et *Ciné pour tous*, créé par Pierre Henry en 1919). Quant à la *Gazette des sept arts* de Ricciotto Canudo,

2 Louis Delluc, « Projet d'une revue bimensuelle de cinématographe », 16 ff. dact., s.d. [ca 1919], Bibliothèque du film de la Cinémathèque française [BIFI], fonds Louis Delluc, LD 071. Delluc fait ici allusion à l'édition américaine de *Vogue*, magazine initialement consacré à la mode, ménageant une place importante à la photographie, et dont les centres d'intérêt se diversifièrent par la suite. Pour mémoire, l'édition parisienne de *Vogue* ne fut lancée, sous la responsabilité éditoriale de Lucien Vogel, que dans le courant de l'année 1920, soit quelques semaines après *Le Journal du ciné-club* de Louis Delluc.

dont la contribution au débat sur le statut artistique du cinéma est essentielle, sa première livraison date du 15 décembre 1922. Le nombre des revues spécialisées, globalement stable jusqu'au milieu de la décennie, ne cesse de croître par la suite pour atteindre 35 à Paris et 14 en province à la fin de l'année 1927 d'après le *Tout-Cinéma* (édition 1928) tandis que *L'Annuaire général de la cinématographie et des industries qui s'y rattachent* signale 41 revues parisiennes et 13 en province dans son édition de 1930-1931. À la fin des années trente, l'édition 1938-1939 du *Tout-Cinéma* annonce 52 titres installés à Paris ou disposant d'un bureau parisien, 27 en province. L'inflation n'est qu'apparente tant l'ensemble comprend des titres parfois fraîchement disparus (*Mon ciné*, dont le dernier numéro paraît en février 1937), d'autres ne rendant compte du cinéma que sporadiquement (*Bulletin de la Société française de photographie* par exemple). D'autre part, ces chiffres ne prennent pas en considération les quotidiens, hebdomadaires ou mensuels dotés d'une rubrique cinématographique que le *Tout-Cinéma* évalue à 25 en 1922³. Après les signes avant-coureurs des années 1900-1910, la dernière décennie du muet correspond bien à l'essor d'un discours journalistique où s'affrontent contraintes industrielles et nécessité critique; les années trente sont celles de la transformation des revues spécialisées en de véritables magazines de cinéma dont la formule perdurera jusqu'au basculement d'une grande partie de cette presse sur Internet.

Dans les années vingt, la survie des plus cinéphiles⁴ des revues s'avère toutefois difficile. Entreprises fragiles, soucieuses de fidéliser leurs lecteurs en créant des associations amicales ou de soutien du film français visant à leur attribuer quelques avantages (conférences gratuites, visites de studios, projections « privées », etc.), les journaux spécialisés ont connu des fortunes diverses, allant de la disparition pure et simple (*Le Journal du ciné-club*, *Gazette des sept arts*) à la fusion avec un autre organe de presse (*Cinéa* et *Ciné pour tous* en 1923 par exemple). De fait, les seules revues cinématographiques à connaître une relative stabilité financière sont les titres corporatifs, explicitement destinés à la profession cinématographique. Bruno Quattrone estime leur tirage à 2 000 exemplaires⁵ (à titre de comparaison, le tirage du *Film* variait entre 1 000 et 1 500 exemplaires).

Très vite, de nouveaux périodiques attirent massivement un public habitué des salles et proche de ce que l'on appellera plus tard « le cinéma du

3 L'édition 1938-1939 du *Tout-Cinéma* note explicitement : « tous les journaux et revues publiant aujourd'hui une chronique cinématographique, il nous est impossible de les indiquer ici ».

4 La première occurrence de l'adjectif *cinéophile* date de 1912, mais il ne se généralise qu'à partir de 1922.

5 Bruno Quattrone, « Regards sur *Cinéa-Ciné pour tous* », 1895. *Revue de l'AFRHC*, n° 15, décembre 1993, p. 31-55.

samedi soir ». Reprenant à leur compte la tradition du feuilleton populaire publié au rez-de-chaussée des grands quotidiens du XIX^e siècle, *Le Film complet* (en novembre 1922) ou plus tard *La Petite Illustration cinématographique*, issue de la revue *L'Illustration*, se spécialisent dans la production de « ciné-romans » dont la parution était liée à la sortie du film. D'abord bi-hebdomadaire, *Le Film complet* devient tri-hebdomadaire en 1927, preuve d'une immense popularité qui survit à la guerre puisque le titre paraît jusqu'en 1958. En 1922 également, le groupe de presse Offenstadt, qui en est le propriétaire, lance *Mon ciné* où (comme dans *Cinémagazine*) les « films racontés » occupent une place non négligeable. Autre exemple, *Ciné-Miroir* est lancé le 1^{er} mai 1922 par Jean Dupuy, directeur du *Petit Parisien*, quotidien du consortium de Jean Sapène dont la puissance s'étend du *Matin* à la Société des cinéromans. L'hebdomadaire s'adresse ouvertement à un public familial et les pages en sont rythmées d'interviews, de portraits de vedettes et des inévitables films racontés. Leur seul coût n'explique pas le succès de ces titres (*Ciné-Miroir* vaut 60 centimes en 1926, *Le Film complet* 30 centimes en 1927), et comme l'écrit Alain Carou, ils témoignent par ailleurs « d'une mise en page moderne et inventive, qui valorise à l'extrême l'illustration photographique et, dans l'image, les corps en action⁶ ».

À la fin de la décennie, alors que s'annonce un bouleversement technique sans précédent, la presse spécialisée évolue sensiblement. Deux titres domineront les années trente, sans solution de continuité jusqu'à la guerre; ils marquent incontestablement l'entrée de la presse cinématographique dans l'ère de la consommation de masse. *Pour vous*, fondé par Léon Bailby, le puissant patron de *L'Intransigeant*, et dirigé par Alexandre Arnoux, apporte du nouveau. À l'origine, il est un simple supplément du quotidien, sous-titré d'ailleurs *Pour vous – l'Intran. L'hebdomadaire du cinéma*. Son grand format, le soin particulier accordé aux reproductions photographiques comme à la maquette en font un véritable magazine, qui s'inscrit dans une politique de diversification du groupe de Léon Bailby, deux ans après le lancement de l'hebdomadaire *Match* consacré à la vie sportive, et dont les couvertures préfiguraient celles de *Pour vous*. La création du titre est d'ailleurs contemporaine du célèbre magazine *Vu*, sous l'égide de Lucien Vogel, et *Pour vous* joue de la même manière sur de fréquentes doubles pages, illustrées de photographies de plateau, disposées de sorte que le lecteur les embrasse globalement du regard, le texte venant alors s'immiscer, sur des colonnes de largeur variable, dans les espaces étroits laissés vacants par les clichés. Si l'attention portée aux stars reste un invariant, l'apparition de nouvelles rubriques, l'importance des enquêtes, la place accordée

6 Alain Carou, « Ciné-roman », 1895. *Revue de l'AFRHC*, n° 33, « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », dir. François Albéra et Jean A. Gili, 2001, p. 113.

aux interviews mais aussi à l'histoire du cinéma qui préoccupe beaucoup le public cinéphile après la disparition du muet, tout concourt à faire de *Pour vous* le grand magazine de cinéma des années trente, qui disparaît au moment de la Débâcle. Au fond, *Pour vous* ne fut véritablement concurrencée, sur un registre plus populaire, que par *Cinémonde*, dont le succès ne se démentira pas jusqu'aux années soixante. Lancé un mois plus tôt, en octobre 1928, *Cinémonde* se distingue toutefois par son prix plus modique (1 franc contre 1,50 franc)⁷. Les deux revues s'efforcent d'innover et de fidéliser leur lectorat, en utilisant des recettes parfois anciennes (concours destinés aux lecteurs), mais elles entrent aussi de plain-pied dans une modernité cinématographique qui oscille entre questionnements critiques et approches propres à la culture de masse. Ainsi, la rédaction de *Pour vous* s'interroge par exemple longuement sur le statut de l'auteur⁸, ainsi celle de *Cinémonde* crée une cote des films, des plus médiocres aux excellents, permettant de la sorte au lecteur d'embrasser en un seul regard la qualité de la production des dernières semaines⁹. Pour que la lecture en soit encore plus aisée, un petit Donald – ancêtre de la figurine Ulysse de *Télérama* – exprime à partir de mars 1937 son sentiment sur le film.

SUJÉTION ET INDÉPENDANCE : LES RELATIONS CONFLICTUELLES ENTRE LE CINÉMA ET LA PRESSE

Si la critique cinématographique a bien conquis son droit de cité dans les magazines des années trente, elle était en revanche largement absente des publications de la décennie précédente et en particulier de celles où l'on se contentait de célébrer la production française de l'époque, tant est grande la proximité entre ces organes de presse et une partie de l'industrie cinématographique. Il en est de même pour la presse corporative dont les enjeux économiques sont travestis en déclarations patriotiques avec un unique mot d'ordre : le cinéma français doit retrouver son lustre ancien. Après 1918 en effet, le cinéma français a définitivement perdu sa prééminence sur la production mondiale, au profit des films américains dont le surgissement sur les écrans de l'hexagone fut une révélation pour nombre de jeunes cinéphiles. Colette la première, puis Blaise Cendrars ou Louis Delluc entrèrent en cinéma grâce à la découverte des Chaplin, des Griffith et surtout de *Forfaiture* de Cecil B. DeMille.

7 Mais à l'entrée en guerre, *Pour vous* ne coûte qu'1,75 franc contre 2 francs pour *Cinémonde*.

8 « Une enquête de *Pour vous*. Qui est l'auteur du film ? », enquête d'Yvonne Serruys, menée dans les n^{os} 354 à 359 (du 29 août au 3 octobre 1935) dans *Pour vous*.

9 L'objectif avoué de la création de cette cote est : « stigmatiser publiquement les plus mauvais [films], c'est accroître notre autorité pour encourager les bons ». Elle apparaît dans le n^o 433 (4 février 1937) de la revue.

Pourtant la suprématie absolue du cinéma américain fut progressivement battue en brèche par la production allemande. Le tournant se situe très exactement entre 1926 et 1927, la part des films allemands sur le marché français passant de 5,7 % à 15,7 %, derrière les films américains¹⁰, certes, mais distançant pour la première fois le cinéma français. Quant à la production nationale à proprement parler, elle oscille globalement entre 80 et 90 films par an entre 1924 et 1928, avec une exception pour l'année 1927 où elle n'excède pas les 59 titres. Certes, la production reprend dans les années trente pour atteindre un plafond de 158 films en 1933, avant de se stabiliser à une moyenne de 115 à 120 longs métrages jusqu'en 1938¹¹. Les organes corporatifs ne s'en font pas moins l'écho de la prétendue faiblesse du cinéma français, sous forme d'une longue déploration où l'on fustige la crise endémique des structures de production et de distribution du pays, caractérisées par une grande dispersion.

762

Face à cette situation, il est d'usage d'insister sur l'inventivité dont firent preuve les cinéastes français (Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance, Marcel L'Herbier, René Clair et d'autres encore) dans l'ultime décennie du cinéma muet qui fut aussi celle des avant-gardes. À quelques exceptions près toutefois (*Napoléon* d'Abel Gance en 1927 ou *Un chapeau de paille d'Italie* de René Clair en 1928), leurs films ne rencontrèrent qu'un écho limité. Pour autant qu'on puisse en juger en l'absence de statistiques de fréquentation, les grands succès de la décennie se situent dans un registre spectaculaire et, tout en s'en inspirant parfois, n'empruntent que d'assez loin à la syntaxe de l'avant-garde. Il s'agit pour la plupart, soit de films à épisodes (*Les Deux Gamines*, Louis Feuillade, 1921 ; *Les Trois Mousquetaires*, Henri Diamant-Berger, 1921 également ; *Les Misérables*, Henri Fescourt, 1925 ; *Le Juif errant*, Luitz-Morat, 1926), soit de « films de prestige » – drames historiques ou récits puisés au fonds de la littérature du siècle précédent – (*Le Miracle des loups*, Raymond Bernard, 1924 ; *Salammbô*, Pierre Marodon, 1925 ; *Verdun, visions d'histoire*, Léon Poirier, 1928).

La presse corporative défendait avec d'autant plus de vigueur ces fresques nationales produites ou distribuées par les plus grandes maisons du moment (en particulier la Société des cinéromans dirigée par Jean Sapène assisté de Louis Nalpas) qu'elle dépendait étroitement des ressources publicitaires destinées à leur lancement. Dans ces conditions, on comprend que l'exercice de la critique, promu par Diamant-Berger comme par Delluc, s'avérât bien difficile. Au début de la décennie, *Le Film*, malgré un apport initial de Diamant-Berger, était essentiellement financé par la publicité qui occupait jusqu'à 80 %

10 Ces chiffres sont empruntés à Dimitri Vezyroglou, « Distribution », dans 1895. *Revue de l'AFRHC*, n° 33, « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », *op. cit.*, p. 147-153.

11 Chiffres issus de Pierre Billard, *L'Âge classique du cinéma français*, Paris, Flammarion, 1995.

de sa surface rédactionnelle. Cette constante de la presse cinématographique des années vingt se retrouve aussi bien dans les périodiques se faisant l'écho direct des préoccupations des professionnels (*Hebdo-Film* par exemple), dans ceux édités par le consortium du *Matin* (*Ciné-Miroir*), que dans des titres où le permanent souci d'éduquer le public s'alliait au désir de forger les fondements de la grammaire et de la syntaxe du cinéma (*Cinéa-Ciné pour tous* et *Cinémagazine*).

Ce n'est donc pas sans un certain courage que les journalistes de ces dernières revues usaient d'une certaine liberté de ton : ils déploraient la médiocrité de la production française et appelaient les spectateurs à contrecarrer l'inintelligence de certains films en boycottant les salles dont la programmation laissait à désirer. Rare et précieuse autonomie qui se heurtait parfois brutalement à une presse aux ordres. Les réponses envoyées à Léon Moussinac pour une enquête sur la critique lancée dans *L'Humanité* en octobre 1926 témoignent du marasme déontologique dans lequel était plongée la presse cinématographique ; pour René Bizet, « les dix voix qui essayent de se faire entendre sont étouffées par les cent voix dorées des agents de publicité qui se camouflent en critiques¹² ». Moussinac lui-même dut à son indépendance d'être condamné en mars 1928 par le tribunal civil de la Seine à 500 francs de dommages et intérêts pour une critique défavorable de *Jim le Harponneur*, film américain distribué par la Société des cinéromans¹³. Celle-ci est déboutée en appel deux ans plus tard, mais entre-temps une nouvelle génération de critiques, formée à *Cinémagazine*, a rejoint *Photo-Ciné*, *Cinégraphie* et *On tourne*, les trois revues fondées et dirigées par Jean Dréville.

Hubert Revol, Cécil Jorgefélice et Michel Gorel tirent à boulets rouges sur les porte-parole de l'industrie cinématographique, Charles Le Fraper (*Le Courrier cinématographique*), André de Reusse (*Hebdo-Film*), Jean Chataigner (*La Critique cinématographique*). Pour Jorgefélice, le jugement sur la presse cinématographique est sans appel : « dans toutes les branches de l'activité journalistique, le niveau intellectuel et surtout moral est lamentable. Dans la presse sportive, et encore plus si possible dans la presse cinématographique, il est aboli¹⁴ ». À quelques exceptions près toutefois, parmi lesquelles Lucien Wahl, Émile Vuillermoz, Léon Moussinac, Georges Charensol, René Jeanne, Jean Tedesco ou Jean Dréville, qui se regroupent au sein de l'Association amicale de

12 René Bizet, réponse à une enquête sur la critique cinématographique faite par L. Moussinac, 2 ff. dact., s.d., BnF, Arts du spectacle, fonds Léon-Moussinac, 4^o-COL-10/24.

13 Sur ce procès, voir Christophe Gauthier, Tanguy Perron, Dimitri Vezyroglou, « Histoire et cinéma : 1928, année politique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n^o 48, 2001, p. 190-208.

14 Cécil Jorgefélice, « Réquisitoire contre la presse », *On tourne*, n^o 4, 1^{er} juin 1928.

la critique cinématographique, au plus fort du procès opposant Moussinac à la Société des cinéromans.

Pour survivre et garantir leur indépendance, les revues du début des années vingt avaient eu l'idée de fédérer leurs lecteurs dans des associations ou clubs (les Amis du cinéma à *Cinémagazine*, les Amis du film français à *Mon film*). À l'automne 1924, Jean Tedesco adopte une solution originale; il loue le théâtre du Vieux-Colombier, le transforme en cinéma et y ouvre la première salle spécialisée de Paris dont sa revue, *Cinéa-Ciné pour tous*, lui permet d'assurer la promotion. Ce tout premier pôle de cinéma indépendant propose à son public des « classiques de l'écran » et des films d'avant-garde, parfois co-produits par Tedesco lui-même. Par la suite, les ciné-clubs s'abriteront volontiers dans les salles spécialisées de la capitale. Ainsi, le Film-club de Pierre Ramelot, ouvert en mars 1928, a son siège au Studio 28. En décembre, *Du cinéma*, la revue de Jean George Auriol, en devient l'allié, sinon le partenaire, et se fait l'écho de deux de ses séances. La tentation est grande de reconstituer un pôle cinématographique comparable à celui de Tedesco, mais l'expérience est sans lendemain. Reste que c'est bien grâce aux revues de cinéma (et bien souvent en leur sein), aux clubs qu'elles ont suscités et aux salles qu'elles ont soutenues, que la cinéphilie a pu croître et embellir.

764

La période de transition du muet au parlant voit néanmoins s'éteindre progressivement les plus cinéphiles des revues. Après la disparition des éphémères *Photo-Ciné*, *Cinégraphie* et *On tourne*, *Cinéa-Ciné pour tous* et *Cinémagazine* subissent quelques transformations nécessaires, dont un passage à une périodicité mensuelle en 1930, qui ne les sauveront pas de la faillite, respectivement en 1932 et 1935. Après avoir été lancée sous les auspices de l'éditeur proche des surréalistes, José Corti, la flamboyante *Revue du cinéma* (initialement et plus savamment intitulée *Du cinéma*) rejoint la maison Gallimard pour sa troisième livraison. Elle est dirigée par Robert Aron et Jean George Auriol. Tirée à 2 000 exemplaires, la revue s'inscrit dans la tradition cinéophile des années vingt, réactivée par une nouvelle génération née après l'invention du cinéma et incarnée, outre Auriol, par Janine Bouissounousse, André Delons, Louis Chavance, Jean-Paul Dreyfus, etc. Les correspondants étrangers sont d'une grande qualité, Harry Potamkin pour les États-Unis et surtout Siegfried Kracauer pour l'Allemagne, dont les seuls textes publiés en français pendant l'entre-deux-guerres paraissent dans *La Revue du cinéma*. Gaston Gallimard, qui se montrait alors soucieux de la diversification de ses activités, avec des revues variées (*Marianne*, *Voilà*, *Détective*), décide cependant d'en suspendre la publication après le n° 29 à la fin de l'année 1931. Il est probable que la faible diffusion du titre en soit la cause, mais ce coup d'arrêt correspond aussi à une reconfiguration de la cinéphilie au moment où semble

l'emporter une technique nouvelle (le sonore) qui voit s'effondrer les illusions de critiques et d'intellectuels ayant lutté pour la pleine légitimité culturelle de l'art muet. C'est Émile Vuillermoz qui l'exprime le mieux dans sa chronique du *Temps* en juillet 1930 : « le cinéma muet avait, lui aussi, bénéficié indirectement de son infirmité en augmentant et en renforçant à l'extrême les autres moyens d'élocution et d'expression qui lui restaient. Il était arrivé ainsi à se créer en marge du langage articulé tout un vocabulaire extrêmement souple et précis. La suppression du verbe constituait, dans un certain sens, une véritable libération [...] »¹⁵.

En d'autres termes, le sonore est perçu le plus souvent comme une régression, l'abandon volontaire des capacités expressives du cinéma. Portées par le succès populaire ou la réussite esthétique de certains films sonores, plusieurs revues, animées par une génération qui n'avait pas fait ses classes à l'époque du muet, prennent le contrepied de cette déploration. C'est le cas de *La Revue du cinéma* qui porte aux nues *Hallelujah* de King Vidor, de *Pour vous* qui voit dans *Scarface* mais aussi dans les *Silly Symphonies* de Walt Disney l'avènement d'un nouvel art, c'est surtout celui de Marcel Pagnol qui théorise la « Cinématurgie de Paris » (comme Gotthold Ephraïm Lessing avait publié en 1767 une *Dramaturgie de Hambourg* visant à refonder le théâtre allemand et à l'émanciper de l'influence française) dans ses *Cahiers du film* lancés en décembre 1933. Trop coûteuses (3,50 francs) et certainement trop onéreuses (imprimées sur papier couché en folio dans une typographie particulièrement soignée), les trois livraisons de cette revue permettent à Pagnol de déployer sa conception d'un cinéma qui procède du théâtre et dont l'auteur est davantage le dialoguiste que le metteur en scène. Cette hypothèse donne lieu à une vigoureuse polémique avec René Clair, en désaccord total sur le rôle du metteur en scène, qui s'exprime dans les colonnes de *Pour vous*.

Si le débat demeure vivace dans certaines revues, l'exercice de la critique n'en est plus l'apanage dans les années trente. Après la presse quotidienne dès la fin des années dix, la critique cinématographique est désormais accueillie tant à *La Nouvelle Revue française* qu'à *Esprit*, en d'autres termes, dans la plupart des grandes revues intellectuelles de l'époque (le pionnier en la matière étant le *Mercure de France* dont la rubrique cinématographique est assurée par Léon Moussinac dès septembre 1920). La profession conserve toutefois une presse d'une très grande diversité, le très faible tirage supposé des corporatifs – même anciens – permettant de maintenir dans un équilibre précaire quelques titres comme *Hebdo-Film* (1916-1935), *Le Courrier cinématographique* (1911-1937), ou encore *Le Cinéopse* (1919-1967). Aucune de ces revues n'atteint ni la notoriété

15 Émile Vuillermoz, « Le Cinéma – Chronique », *Le Temps*, 26 avril 1930, p. [4].

ni la longévité de *La Cinématographie française*, dominée par la figure de Paul-Auguste Harlé, et qui s'impose comme le carrefour des préoccupations de la profession. Revendiquant 2 350 abonnés en 1938, *La Cinématographie française* tente de s'adresser à l'ensemble des métiers du commerce cinématographique et touche en particulier producteurs, distributeurs et exploitants. Elle s'attache également, à la suite de ce qui se pratiquait déjà dans les années vingt, à promouvoir une « qualité française » qui contrecarre les Cassandre de la crise et du déclin¹⁶. Il convient de rappeler que c'est au sein de la revue d'Harlé, et à son adresse, que naît la Cinémathèque française en septembre 1936 ; la vocation en est de sauvegarder les chefs-d'œuvre du cinéma mondial dont la France serait alors le réceptacle, à défaut d'en être le producteur exclusif.

DE LA CULTURE POPULAIRE À LA CULTURE DE MASSE

766

Si les « films racontés » ont progressivement disparu après 1945 au profit du roman-photo, autre forme de récit populaire, il n'en est pas de même des organes corporatifs, grand public ou explicitement cinéphiles. Certes, à l'exception d'un titre comme *Le Film français*, dont la formule reprend assez exactement celle de l'ancienne *Cinématographie française* pour s'en affranchir par la suite (on s'y adresse en premier lieu aux exploitants, avant de considérer plus largement l'ensemble de la profession), les frontières entre catégories sont parfois plus poreuses qu'on ne veut bien l'entendre. En effet, si *Les Cahiers du cinéma* et *Positif* sont unanimement considérés comme les tenants d'un discours cinéophile ancré dans une tradition sexagénaire, il n'en est pas de même de la presse populaire ni d'un certain nombre de revues en ligne consacrées au cinéma.

Un bref regard sur la rubrication des revues de l'entre-deux-guerres ne laisse pas d'étonner tant est grande la permanence d'un certain nombre de passages obligés depuis les *Cinémagazine*, *Mon ciné* et autres *Ciné-Miroir* des années vingt. Reportages en studios, visites des coulisses, préparatifs de films, augmentés dans les années trente de nouvelles rubriques, jalonnent à l'identique leur lecture tandis que brille inmanquablement en couverture l'un des ressorts essentiels de la machine à fabriquer du rêve qu'est le cinéma : la star. Comme l'écrit Myriam Juan, « faire la une d'un magazine devient une étape importante

¹⁶ Sur l'expression « qualité française », appelée à une riche fortune critique dans les années cinquante, nous renvoyons à Christophe Gauthier, « De quelques origines culturelles de la qualité française », dans *Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien*, dir. Christophe Gauthier, Anne Kerlan, Dimitri Vezyroglou, Paris, La Cinémathèque de Toulouse/Nouveau Monde éditions, 2013, p. 183-199.

(quoique non décisive) dans le parcours qui mène au vedettariat¹⁷ ». L'absence d'une vedette en couverture est exceptionnelle ; elle acquiert une place plus grande encore dans les années qui précèdent la seconde guerre mondiale où la photographie déborde le cadre et envahit parfois tout l'espace de la couverture, à l'instar de celles qui font les unes des grands magazines de la période (*Vu*, *Regards*, *Marianne*, etc.). C'est aussi l'époque où apparaissent les premières couvertures en couleurs, à l'occasion de numéros spéciaux et le plus souvent pour les fêtes (de Noël ou de Pâques)¹⁸.

Aujourd'hui, bien entendu, les pratiques publicitaires ont évolué, à l'image des groupes industriels qui président aux destinées du cinéma, et l'on accorde désormais une place de choix au box-office, à l'actualité hollywoodienne ou aux « nouvelles images » issues en particulier de l'industrie du jeu vidéo ; mais « l'étoile » de cinéma, ses représentations, sa biographie demeurent essentielles à la propagation d'icônes qui s'originent dans le « divisme » italien des années dix et le star-system émergeant des années dites folles¹⁹. Que l'on songe un instant seulement au culte dont firent l'objet Suzanne Grandais, disparue tragiquement dans un accident de voiture en 1920 et dont la tombe était régulièrement fleurie par les lecteurs de *Cinémagazine* ou de *Mon film*, ou Raquel Meller, héroïne de la *Carmen* de Jacques Feyder (1926), que les Amis du cinéma accueillaient avec force discours et bouquets à son arrivée dans les gares de province.

Si, à tout le moins dans le domaine cinématographique, ces manifestations empreintes d'un esprit Troisième République ont bel et bien disparu, la valorisation du cinéma populaire ou « à grand spectacle », l'attention prêtée à la « belle ouvrage », au travail bien fait, demeurent. Toutes caractéristiques que l'on retrouvait il y a encore quelques années dans le « Journal des lecteurs » et la rubrique « Gare aux gaffes » de *Première*, avant de se fixer aujourd'hui sur des sites et des blogs spécialisés, qui en font le réceptacle d'une cinéphilie populaire reposant le plus souvent sur une lecture technique des films. Ce courrier des lecteurs perpétue une pratique octogénaire. Il semble même exaucer les vœux des journalistes des années vingt qui n'avaient de cesse d'exhorter le public à plus d'attention, plus de patience, plus de discipline aussi dans les salles.

Cas unique dans les annales de la presse cinématographique, *Mon ciné* fut à l'origine, entre 1924 et 1926, d'une publication exclusivement vouée au courrier des lecteurs. Véritable école du spectateur, *Vous avez la parole. Supplément*

17 Myriam Juan, « Revues de Paris. Petit aperçu sur les unes des magazines de cinéma en France dans la première moitié du xx^e siècle », dans *Écrans de papier. Le cinéma chinois et ses magazines (1921-1951)*, cat. expo., dir. Anne Kerlan, Paris, INHA, 2011, p. 39.

18 *Ibid.*, p. 38.

19 Voir à ce propos la thèse de doctorat de Myriam Juan, *Aurons-nous un jour des stars ? Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)*, dir. Pascal Ory, université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2014.

mensuel de Mon ciné, était jalonné d'aphorismes et de règles de bonne conduite – « Cinéphiles, soyez au cinéma ce que vous voudriez que soient vos voisins et tout le monde sera content » – parfois appelées à devenir autant de principes d'appréciation esthétique – « ne jugez jamais un film sur sa nationalité, mais bien sur sa valeur esthétique » ou « le jeu des artistes n'est pas tout dans un film, encore faut-il que les éclairages soient bien réglés et que les physionomies des artistes ne demeurent pas dans l'ombre ». Après cette expérience somme toute éphémère, le courrier des lecteurs se perpétue dans *Cinémonde* et connaîtra encore dans les années quarante et cinquante une extraordinaire fortune, autour de grandes figures de la culture populaire comme Luis Mariano ou Édith Piaf²⁰.

768

Il ne fait aucun doute que de telles prescriptions ont contribué à une plus large diffusion d'éléments d'appréciation et de critères d'analyse proprement cinématographiques. Bien que limitées aux plus populaires des hebdomadaires spécialisés de l'époque, elles n'en sont pas moins inspirées, dans leur forme comme dans leur contenu, par Louis Delluc qui le premier ponctua *Cinéa* de brefs aphorismes, et à sa suite par la réflexion entreprise sur le statut artistique du cinéma dans les plus explicitement cinéphiles des revues spécialisées de la décennie. *Cinégraphie* et *La Revue du cinéma*, mais aussi *Cinémagazine*, *Cinéa-Ciné pour tous*, et plus tard *Pour vous* ont su faire éclore une appréhension singulière du cinéma où un véritable discours critique voisine avec l'intervention des lecteurs, où nul n'a l'apanage du discours théorique, où se manifeste enfin l'utopie d'une communauté de spectateurs, journalistes, lecteurs et cinéastes, unis pour l'amélioration de l'art nouveau. C'est cela aussi, la richesse de la dernière décennie du muet : nous tendre, à travers sa presse, un miroir où se reflète la fascination partagée pour des faits encore inouïs trente à quarante ans plus tôt – celle des images qui bougent sur un écran blanc.

Les revues destinées au plus vaste public occupent, elles, un espace de médiation entre une conception élitaires de l'art cinématographique et le vaste champ des loisirs dont le cinéma devait être partie prenante au xx^e siècle ; bien plus encore, elles innovent en proposant à leurs lecteurs les linéaments d'une culture nouvelle, « ignoble » au sens propre du terme, qui emprunte à la culture légitimée ses modes d'action et ses pratiques pour se métamorphoser en culture de masse.

20 Voir à ce propos [Geneviève Sellier], « Le courrier des lecteurs de *Cinémonde* dans les années cinquante : la naissance d'une cinéphilie au féminin », dans Geneviève Sellier et Noël Burch, *Le Cinéma au prisme des rapports sociaux de sexe*, Paris, Vrin, 2009, p. 67-90.

BIBLIOGRAPHIE

- ABEL Richard, *French Cinema. The First Wave 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- ALBERA François, « L'objet de la critique (1908-1916) », 1895. *Revue de l'AFRHC*, n° 30, octobre 2000, p. 3-11.
- BEYLIE Claude, « 1895-1930 », dans *La Critique de cinéma en France*, dir. Michel Ciment et Jacques Zimmer, Paris, Ramsay, 1997, p. 13-27.
- BOSSÉNO Christian, « Le cinéma et la presse. Naissance de la presse corporative (1905-1930) », *La Revue du cinéma. Image et son*, n° 341, juillet 1979, p. 105-114.
- BOSSÉNO Christian-Marc, « Le répertoire du grand écran. Le cinéma par ailleurs », dans *La Culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, dir. Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Fayard, 2002, p. 157-219.
- CANUDO Ricciotto, *L'Usine aux images*, Paris, Séguier/Arte Éditions, 1995.
- CAROU Alain, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre, 1906-1914*, Paris, AFRHC/École des chartes, 2002.
- , « Cinéma narratif et culture littéraire de masse : une médiation fondatrice (1908-1928) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. LI, n° 4, « Pour une histoire cinématographique de la France », dir. Christophe Gauthier, Pascal Ory et Dimitri Vezyroglou, octobre-décembre 2004, p. 21-38.
- CHAMPOMIER Emmanuelle, *La Perception du cinéma des années vingt à travers la presse spécialisée française. Étude des revues « Le Cinéopse », « Mon ciné », « Ciné-Ciné pour tous »*, mémoire de master II, dir. Laurent Véray, université Paris-Ouest Nanterre, 2010.
- DELLUC Louis, *Écrits cinématographiques. II, 1. Cinéma et compagnie*, Paris, La Cinémathèque française, 1986.
- « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », 1895. *Revue de l'AFRHC*, n° 33, dir. François Albéra et Jean A. Gili, 2001 [n° spécial].
- GAUTHIER Christophe, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC/École des chartes, 1999.
- , « L'introuvable critique. Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique », *Mil neuf cent*, n° 26, « Puissance et impuissance de la critique », 2008, p. 51-72.
- GHALI Nourredine, *L'Avant-garde cinématographique dans les années vingt. Idées conceptions, théories*, Paris, Éditions Paris expérimental, 1995.
- HEU Pascal-Manuel, *Le Temps du cinéma. Émile Vuillermoz père de la critique cinématographique (1910-1930)*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- JEANNE René et FORD Charles, *Le Cinéma et la presse, 1895-1930*, Paris, Armand Colin, 1961.
- JUAN Myriam, « Revues de Paris. Petit aperçu sur les unes des magazines de cinéma en France dans la première moitié du xx^e siècle », dans *Écrans de papier. Le cinéma*

- chinois et ses magazines (1921-1951)*, cat. expo., dir. Anne Kerlan, Paris, INHA, 2011, p. 37-42.
- LETOURNEUX Matthieu et MOLLIER Jean-Yves, *La Librairie Tallandier. Histoire d'une grande maison d'édition populaire*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.
- QUATTRONE Bruno, « Regards sur *Cinéa-Ciné pour tous* (1923-1932) », 1895. *Revue de l'AFRHC*, n° 15, décembre 1993, p. 31-54.
- ROELENS Maurice, « *Mon ciné* (1922-1924) et le mélodrame », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 28, 1979, p. 201-214.
- TOULET Emmanuelle, « Aux sources de l'histoire du cinéma... Naissance d'une presse sous influences », dans *Restaurations et tirages de la Cinémathèque française*, dir. Bernard Eisenschitz, Paris, La Cinémathèque française, 1989, t. IV, p. 14-25.
- Un intellectuel communiste. Léon Moussinac, critique et théoricien des arts*, dir. François Albera et Valérie Vignaux, Paris, AFRHC, 2014, 2 vol.

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 <i>via</i> 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 Véрилhac.....	543
Exposer un réseau: le cas des <i>Essais d'art libre</i> (1892-1894) et des <i>Portraits du prochain siècle</i> Pierre Pinchon.....	559
Les livres illustrés de Félicien Champsaur et les illustrations de presse: inspiration, circulation et moteur de la fiction Dorothee Pauvert-Raimbault.....	573

Autour du <i>Rire</i> : généalogie et diffusion du synthétisme graphique dans l'espace médiatique fin-de-siècle Julien Schuh	595
L'art télégraphique ou l'allégorie de la vie moderne : František Kupka dessinateur de presse Markéta Theinhardt.....	615
Naissance d'une iconosphère ? La circulation des images entre la presse montmartroise et les grands quotidiens Laurent Bihl.....	633

CINQUIÈME PARTIE
ÉMERGENCE DES REVUES SPÉCIALISÉES

Introduction	661
984 Les revues de théâtre au xx ^e siècle : un champ de recherche à part entière Marco Consolini	663
À la croisée des revues d'art et de théâtre : <i>L'Art et la Scène</i> (1897) Sophie Lucet, Romain Piana.....	675
Un champ et ses porosités : la revue d'art Fabienne 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

