

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

## L'EUROPE DES REVUES II

*L'Aventure éditoriale du théâtre français au XVII<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.

LES LIVRES ILLUSTRÉS DE FÉLICIEN CHAMPSAUR  
ET LES ILLUSTRATIONS DE PRESSE : INSPIRATION,  
CIRCULATION ET MOTEUR DE LA FICTION

*Dorothee Pauvert-Raimbault*

Félicien Champsaur (1858-1934) est un journaliste et un écrivain fécond, qui s'adonne à tous les genres littéraires et à certains arts du spectacle. Écrivain fantaisiste, il réalise des éditions illustrées de la plupart de ses titres. Cette originalité n'est certainement pas étrangère au fait qu'il débute sa carrière dans les revues satiriques, à la fin des années 1870, en relation avec l'illustrateur André Gill et plus tard le cabaret du Chat Noir. Son écriture et sa conception de la littérature sont imprégnées du style et des images des journaux. Dès son premier roman, *Dinah Samuel*<sup>1</sup>, il insère deux articles, une affiche, et un bulletin de souscription en Bourse dans la narration, et son premier livre illustré<sup>2</sup> réemploie des dessins publiés dans le journal *Panurge*<sup>3</sup>, qu'il fonde en 1882 et dont il est rédacteur en chef. L'influence de Jules Chéret est également importante. En collaborant avec Champsaur pour une demi-douzaine d'ouvrages, Chéret fait entrer l'esthétique de la réclame dans ses ouvrages.

Nous n'étudierons pas ici les œuvres de Champsaur des années 1880-1900, mais mettrons en évidence les interactions entre les journaux et les ouvrages plus tardifs, entre la première guerre mondiale et la fin des années vingt, ouvrages

- 1 F. Champsaur, *Dinah Samuel*, Paris, Ollendorf, 1882, frontispice d'Alfred Grévin.
- 2 F. Champsaur, *Entrée de clowns*, Paris, Jules Lévy, 1885, couverture illustrée sur les deux plats par Jules Chéret et illustrations in-texte de Bac, Beauquesne, Blass, Chéret, Max Claude, Detaille, Detouche, Dupray, Fau, Feyen-Perrin, Galice, Jules Garnier, Gerbault, Gorguet, Grévin, Gribazzi, Guillemet, Heill, Lorin, Luigi Loir, Lunel, Mars, Henry de Montaut, Léonce Petit, Pille, Ranft, Rivière, Robida, Somm, Steinlen, Tiret-Bognet, Van Beers, Vierge, Willette.
- 3 Félicien Champsaur lance la revue *Panurge* en 1882 avec son ancien collaborateur Harry Alis. Champsaur en est le rédacteur en chef et s'entoure d'anciens membres des Hydropathes, du Chat Noir, des Incohérents, ainsi que de personnalités proches de ces cercles. Le ton est immédiatement donné lorsque, après la liste des participants à ce numéro, apparaissent les noms des illustrateurs : « dessins et lettres ornées de MM. Willette, Uzès, Henry Detouche, Henry Somm et Loys ». Alors que les revues sont rares à mentionner les dessinateurs, celle de Champsaur les cite au même titre que les rédacteurs.

principalement illustrés par Raphaël Kirchner<sup>4</sup>, Fabius Lorenzi<sup>5</sup>, et Jaquelux<sup>6</sup>. Ces trois artistes, comme la plupart des illustrateurs à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, se consacrent à tous les domaines des arts graphiques : l'illustration de périodiques et de livres, l'image publicitaire, les cartes postales, les tissus et les papiers peints, les décors de théâtre, puis plus tard, le cinéma... Dans ce contexte de la multiplication des images et de la diversification de leurs supports, Félicien Champsaur s'entoure d'artistes formés, comme lui, dans les journaux illustrés humoristiques. Assumant souvent la fonction de directeur artistique, il choisit des images relevant de cette esthétique<sup>7</sup>. Il est intéressant de découvrir que les journaux qui inspirent Champsaur et ses illustrateurs n'ont absolument rien en commun avec les revues d'avant-garde qui suivaient de près l'évolution de la peinture contemporaine, comme par exemple celles présentées par Didier Schulmann lors de son intervention au séminaire TIGRE en 2009<sup>8</sup>. Au contraire, le choix des illustrateurs opéré par Champsaur dans ses textes

- 4 D'origine autrichienne, Raphaël Kirchner (1876-1917) poursuit une carrière cosmopolite de Vienne à Paris, et en Amérique du Nord, pendant la guerre. Illustrateur chez Albin Michel, où il rencontre Félicien Champsaur, il dessine notamment la couverture de *L'Implaquable Siska*, signé par Willy (Albin Michel, 1928), et illustre *Maud, femme du monde cambrioleuse* (Albin Michel, 1910) ou *L'Heure du péché* d'Antonin Reschal (Albin Michel, 1914). Il est particulièrement connu pour les dessins et aquarelles frivoles publiés dans *La Vie parisienne*, *Le Frou-Frou* ou *Fantasio*. Il réalise l'Almanach du *Frou-Frou* en 1910 et publie un album à *La Vie parisienne*, intitulé *De la brune à la blonde* (1912), caractéristique de ses petites femmes. Il poursuit son travail d'illustrateur de presse aux États-Unis, notamment dans *The American Weekly* à New York. Malgré son exil, Kirchner illustre *L'Assassin innombrable* l'année même de sa mort et, jusque dans les années vingt, des réemplois de ses dessins paraissent dans les livres illustrés de Champsaur.
- 5 Les informations concernant Fabius Lorenzi sont particulièrement ténues. Nous savons qu'il s'agit d'un peintre et dessinateur florentin exerçant principalement entre 1915 et 1935. Il se consacre essentiellement à la représentation de la femme dans des tenues légères, dont sont friants les journaux tels que *Le Rire*, *Fantasio*, *La Vie parisienne*, *Le Sourire*, *Le Journal amusant* ou *Paris Plaisirs*. Dessinateur prolifique, il travaille pour dix-sept ouvrages de Félicien Champsaur, devenant ainsi son collaborateur le plus assidu, principalement chez l'éditeur Ferenczi, mais aussi pour La Renaissance du Livre, Fasquelle ou Marcel Seheur.
- 6 La biographie de Jaquelux pose, elle aussi, de véritables problèmes de documentation. Les informations le concernant sont très rares et parfois contradictoires, d'autant qu'il utilise vraisemblablement un pseudonyme. Bénézit donne comme unique renseignement son vrai nom : Lucien Toniet, tout comme Osterwalder, tandis que Solo considère son nom d'artiste comme la simple contraction de Jacques Lux. L'ouvrage de Solo recense également les journaux dans lesquels on croise sa signature : *Le Journal amusant*, *Fantasio*, *Paris Plaisirs*, *Éros*, et plus tardivement *Le Journal* et *Le Sourire*. Illustrateur de Champsaur, il a également travaillé pour d'autres auteurs, comme en témoigne la couverture du *Sac à malices* de J.-S. Marchand (Les Artisans Imprimeurs, 1925). Nous avons également trouvé le nom de Lucien Jaquelux – que corroborent les différentes biographies des dictionnaires d'illustrateurs – dans le domaine du cinématographe.
- 7 Voir Dorothée Pauvert-Raimbault, *Félicien Champsaur et le « modernisme »*. À la croisée des arts, thèse de doctorat, dir. Annie Renonciat, université Paris-Diderot, 2010.
- 8 Didier Schulmann, « Revues et périodiques des avant-gardes dans le parcours des collections du musée national d'Art moderne : la diffusion internationale des œuvres », communication au séminaire TIGRE, Paris, École normale supérieure, 24 octobre 2009.

traduit une volonté d'établir un dialogue avec les images de la culture de masse, la « nouvelle imagerie » de Philippe Hamon :

Le XIX<sup>e</sup> siècle [...] n'a pas inventé la présence d'images et d'objets figuratifs en littérature. Mais il a modifié profondément et radicalement cette relation, en inventant, ou en mettant au point, ou en industrialisant, ou en faisant circuler, ou en généralisant dans des proportions radicalement nouvelles une nouvelle *imagerie*, – le terme se généralise au XIX<sup>e</sup> siècle – faite de nouveaux objets et de nouvelles pratiques<sup>9</sup>.

Si l'image publicitaire et l'affiche sont des référents très présents dans les livres de Champsaur, on y retrouve surtout des liens très forts avec les journaux comme *La Vie parisienne* ou *Le Sourire*. Ces deux périodiques se caractérisent par un ton humoristique et ont la particularité de véhiculer des images légères et souvent grivoises.

*La Vie parisienne* a une longévité exceptionnelle pour ce genre de revue : près de cent ans (de 1863 à 1949, avec un sursaut de vie entre 1970 et 1972). Dès sa création par Émile Planat, dit Marcelin, *La Vie parisienne* est un journal de « mœurs élégantes, échos du jour, fantaisies, théâtre et musique, modes ». John Grand-Carteret précise que « Marcelin introduit dans la caricature le côté du chic et de l'élégance<sup>10</sup> ». La revue garde jusqu'à la fin la ligne éditoriale de son fondateur, en changeant cependant plusieurs fois de forme : à partir de 1900, la place de l'illustration humoristique, prépondérante, apparaît dès la couverture.

*Le Sourire*, fondé en 1899, se poursuit quant à lui selon des formules variables jusqu'à la seconde guerre mondiale. Dirigé par Maurice Méry, ce « journal humoristique hebdomadaire » entend rivaliser avec ses prédécesseurs, concurrencer *Le Rire*<sup>11</sup> et imiter *La Vie parisienne*, auquel il emprunte un grand nombre d'illustrateurs.

Les revues de mode sont également une source d'inspiration pour les illustrateurs de Champsaur, qui habillent les héroïnes de tenues contemporaines. Les revues féminines deviennent un nouveau support d'expression pour les dessinateurs, dont certains se spécialisent dans la

9 Philippe Hamon, « Préface », dans *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle* [2001], Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2007, p. 13.

10 John Grand-Carteret, *Les Mœurs et la caricature en France*, Paris, À la Librairie Illustrée, 1888, cité dans François Solo, Catherine Saint-Martin et Jean-Marie Bertin, *Dico Solo. Plus de 5 000 dessinateurs de presse et 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004.

11 *Le Rire* est fondé en 1894 par Albert Poulin, il perdure jusqu'en 1979 avec diverses interruptions.

gravure de mode<sup>12</sup> et pour qui le détail vestimentaire est un catalyseur de la contemporanéité de l'image.

L'intericonicité entre les illustrations des livres de Champsaur et différents supports issus de la culture de masse et relevant de l'*imagerie* du xx<sup>e</sup> siècle se décline selon différentes modalités : reprise de motifs récurrents de la presse illustrée, circulation de l'image d'un support à l'autre, et utilisation des revues comme moteur de la fiction.

La reprise de motifs récurrents issus des « journaux illustrés amusants » épouse deux modèles : les variations sur l'archétype de la femme déshabillée et l'imagerie d'un nouveau mode de vie. Nous nous interrogerons également sur la circulation des images d'un support à l'autre à travers l'exemple du travail de Raphaël Kirchner. Nous nous intéresserons enfin au roman de Champsaur *Le Mal de Paris*<sup>13</sup>, qui approfondit le dialogue entre roman et journal, en donnant aux revues illustrées un rôle moteur dans l'intrigue et une place dans la composition du livre.

576

#### LES MOTIFS RÉCURRENTS DE LA PRESSE ILLUSTRÉE DANS LE LIVRE

Les illustrateurs des romans de Champsaur, comme l'auteur lui-même, ont exercé leur talent dans les périodiques illustrés. Ces expériences leur ont permis de se connaître, mais aussi de se reconnaître, car la presse façonne et inspire leur travail d'une commune manière.

Le modèle des journaux grivois occupe une place prépondérante dans les romans illustrés de Champsaur. Les revues fin-de-siècle, qui ont inspiré l'écrivain dans la première partie de sa carrière, usaient déjà de « motifs persistants », comme le souligne Bénédicte Didier :

La petite revue bohème repose, dans un premier temps, sur un esprit encore insaisissable, pétri d'humour, de poésie, de philosophies pessimistes ou épicuriennes et de bien d'autres caractéristiques. Il y a dans cet esprit fin de siècle façonné par la jeunesse post-communarde des motifs persistants auxquels on ne peut pas échapper : ce sont l'érotisme, l'exotisme, l'image de la femme,

<sup>12</sup> L'exemple de *Femina* est intéressant. Fondé en 1901, bien qu'utilisant abondamment la photographie, il est l'un des seuls journaux féminins à publier des dessins humoristiques. On y croise de nombreux illustrateurs de Champsaur : Ferdinand Bac, Henri Guillaume, Leonetto Cappiello, Caran d'Ache (Emmanuel Poiré), Paul Helleu ou Manuel Orazi, avant la guerre, puis Fabius Lorenzi ou Jean-Gabriel Domergue au cours des années vingt. Si les premiers illustrateurs restent dans le registre comique, Lorenzi et Domergue, quant à eux, s'adonnent à la spécificité du dessin de mode.

<sup>13</sup> *Le Mal de Paris* est publié en 1913 chez Fasquelle sans illustrations, puis réédité en 1926 par le même Fasquelle avec une couverture illustrée, et enfin publié par Ferenczi avec les illustrations de Fabius Lorenzi en 1930. Nous nous référons à cette dernière édition.



le sentiment amoureux, des thèmes éternels dans la littérature mais qui prennent dans le monde bohème des échos tout à fait particuliers<sup>14</sup>.

L'érotisme et l'image de la femme sont ainsi investis par les médias, qui font sortir la nudité féminine de la sphère intime ou des beaux-arts, pour établir de nouveaux modèles iconographiques.

C'est sur ce même principe que les journaux grivois de l'entre-deux-guerres traitent certains thèmes graphiques. Le motif de la femme remontant ses bas fait partie des représentations stéréotypées du demi-nu, tel qu'il a pu être traité par la peinture académique<sup>15</sup>. Le geste implique nécessairement le retroussement de la jupe et le dévoilement du haut de la cuisse. Ce motif est devenu un véritable cliché, à tel point que Jacques Nam l'élève en « Art de mettre ses bas », dans un album intitulé *Les Petites Femmes de « La Vie parisienne »*<sup>16</sup>. Deux des dessins de la planche de Nam qui représentent des femmes s'habillant sont d'ailleurs utilisés pour la couverture de cet ouvrage. On retrouve cette pose aguicheuse dans plusieurs journaux, notamment sur la couverture illustrée en couleurs de *La Vie parisienne* par Georges Léonnec (fig. 85b)<sup>17</sup>. Ces médias « de papier » s'approprient ainsi l'archétype de la femme remontant ses bas, que Raphaël Kirchner utilise à son tour dans *Le Bandeau* de Champsaur selon la même composition. La pose est d'ailleurs décrite par Champsaur dans le texte :

Les mains de la tentatrice s'attardaient à rattacher sa jarretelle. Ainsi, le buste incliné sur une jambe raidie et sur la jambe gauche relevée et avancée, Marcelle Fougerette était originale [...]. / Dardier, un moment, contemple, en artiste qui épie sans cesse la beauté de la femme, cette silhouette vingtième siècle de

- 14 Bénédicte Didier, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, 1878-1889*. « *Panurge* », « *Le Chat noir* », « *La Vogue* », « *Le Décadent* », « *La Plume* », Paris, L'Harmattan, coll. « Critique littéraire », 2009, p. 8.
- 15 Le demi-nu, bien que pervers par des artistes provocateurs tels que Félicien Rops, prend son origine dans la peinture de Salon. Voir le dossier de presse de l'exposition « À fleur de peau, le bas », consacrée à la lingerie féminine : « Si Boucher, au XVIII<sup>e</sup> siècle, dévoile l'intimité de sa femme de chambre occupée à nouer son bas, cette représentation de la femme en bas, rare avant 1850, apparaît véritablement pour la première fois au Salon de 1832, sous les traits de *Odalisque aux bas blancs* de Delacroix. Le « demi-nu », comme il convient de le nommer, est né avec la modernité du XIX<sup>e</sup> siècle, à travers l'affiche, le dessin journalistique et humoristique, la photographie érotique voire pornographique, vendue en carte postale à partir de la fin du siècle. [...] Le demi-nu, issu de la modernité, expose la femme dans sa chair, tantôt publique, danseuse ou fille de joie, tantôt privée, dans son intimité la plus secrète, à sa toilette, se déshabillant, tantôt face au peintre dans son atelier. » *Entre mode et art, 1850-2006. À fleur de peau : le bas. Autour de la donation Lévy*, cat. expo., Troyes, musée d'Art moderne, 17 mars au 30 juin 2007, [http://www.culture.gouv.fr/champagne-ardenne/pdf/DP\\_troyes\\_DMF.pdf](http://www.culture.gouv.fr/champagne-ardenne/pdf/DP_troyes_DMF.pdf).
- 16 *Les Petites Femmes de « La Vie parisienne »*. Cent dessins par Préjelan, Nam, Bac, Fabiano, Martin, Touraine, Vallé, Léonnec..., Paris, Éditions de « La Vie parisienne », 1913.
- 17 Couverture illustrée en couleurs de Georges Léonnec pour *La Vie parisienne*, 56<sup>e</sup> année, n° 32, 10 août 1918.

Notre-Dame-des-Perditions, le mouvement attardé des mains de la comédienne si près de son cratère de Satane irradiant son fluide. Tout de même, elle valait le coup, – le coup de la jarretelle. Le peintre, s’efforçant de se contenir, était pâle<sup>18</sup>.

L’archétype dessiné par Raphaël Kirchner, inséré en hors-texte en couleur, est repris également en vignette sur la page adjacente (fig. 85a). La répétition du motif sur la double page accentue encore la récurrence du stéréotype de cette gestuelle féminine galvaudée.

Félicien Champsaur et Fabius Lorenzi réutilisent le motif du « coup de la jarretelle » dans *Le Mal de Paris* :

Falochon était effaré. Maintenant, Mme de Lamballe, pour raccrocher sa jarretelle, retroussait sa jupe. Elle tourna son visage prometteur vers le paysan qu’elle affolait :

– Vous permettez ?...

Falochon vit que cette sveltesse avait des jambes délicieuses, aux bas de soie transparents, et il faillit s’évanouir<sup>19</sup>.

578

Dans la vignette de Lorenzi, la Parisienne ajustant son bas prend la pose selon les modalités énoncées par Champsaur : buste incliné, jambe avancée, jupe retroussée. Le motif ainsi décliné devient un cliché érotique, visiblement répandu.

La mise en page du motif de la femme déshabillée dans *Le Bandeau* s’inspire également des formules des périodiques illustrés. Dans ce roman, les vignettes de Kirchner, portraits de l’héroïne en tenue légère, envahissent la composition typographique. Sur six pages consécutives, Riquette apparaît dans dix-neuf attitudes différentes, jusqu’à quatre vignettes par page, qui réduisent le texte à quelques mots. Cette mise en page rappelle les compositions de Jacques Nam pour deux textes de *La Vie parisienne*, « Les réflexions d’un miroir. Sur l’inexpressible » et « L’amant nécessaire »<sup>20</sup>, ainsi que les planches en couleurs de Georges Léonnet<sup>21</sup> ou d’Henry Gerbault<sup>22</sup>, qui déclinent différentes poses féminines réparties sur la double page dans ce même périodique. Les illustrations de *La Vie parisienne* présentent des variations sur l’archétype de la femme déshabillée, dont les bas noirs accentuent encore la similitude des mises en page.

18 F. Champsaur, *Le Bandeau*, Paris, La Renaissance du Livre, 1916, p. 36.

19 F. Champsaur, *Le Mal de Paris*, op. cit., p. 55.

20 Jacques Nam, illustration pour Marcel Pays, « L’amant nécessaire », *La Vie parisienne*, 50<sup>e</sup> année, n° 46, 16 novembre 1912, p. 824, et illustration pour « Les réflexions d’un miroir. Sur l’inexpressible », *La Vie parisienne*, 50<sup>e</sup> année, n° 47, 23 novembre 1912, p. 845.

21 Double page de Georges Léonnet, *Dis-moi qui tu tentes, je te dirai qui tu es*, *La Vie parisienne*, 54<sup>e</sup> année, n° 30, 22 juillet 1916, p. 546-547.

22 Double page d’Henry Gerbault, *Souvenir de Troulala-les-bains. Collection de coquillages*, *La Vie parisienne*, 56<sup>e</sup> année, n° 37, 14 septembre 1918, p. 798-799.

85a. Raphaël Kirchner, « Le Coup de la jarretelle »,  
vignette à l'encre marron et hors-texte en couleurs, dans Félicien Champsaur,  
*Le Bandeau*, Paris, La Renaissance du Livre, 1916, p. 36, coll. part.

85b. Georges Léonnec, couverture en couleurs pour *La Vie Parisienne*,  
56<sup>e</sup> année, n° 32, 10 août 1918, coll. part.

Champsaur et ses illustrateurs usent ainsi de « motifs persistants » issus de la peinture et repris par la presse pour installer l'érotisme édulcoré des journaux affriolants dans le roman. L'écrivain recourt à l'esthétique de la presse frivole de la Belle Époque et de l'après-guerre pour imprégner ses livres illustrés de contemporanéité.

#### L'IMAGERIE D'UN NOUVEAU MODE DE VIE

Les romans de Félicien Champsaur reflètent une image de la société de son époque en pleine mutation. Après des œuvres emblématiques de l'esthétique du Paris bohème de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, telles que *Lulu, pantomime en un acte*<sup>23</sup> ou *Entrée de clowns*, mis en image par les illustrateurs proches du cabaret du Chat Noir, Champsaur livre, dès l'après-guerre, des romans illustrés ancrés dans le XX<sup>e</sup> siècle, grâce à la silhouette féminine des magazines de mode et des vacances en bord de mer.

580

Certes, les revues de mode ne voient pas le jour au XX<sup>e</sup> siècle. Le *Journal des dames*, constituait, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, un organe de presse féminine et, dans les années 1870, Stéphane Mallarmé lui-même avait créé une revue pour les femmes, *La Dernière Mode* (1874), qu'il rédigeait seul, sous des pseudonymes variés, jusqu'aux recettes de cuisine du jour. À partir de 1900, les journaux spécialement adressés aux femmes se multiplient cependant et la mode vestimentaire prend une importance nouvelle, notamment dans les années vingt, lorsque la silhouette de la femme se modifie de façon radicale.

Champsaur n'a jamais travaillé dans des revues de mode, mais il a toujours été très soucieux de sa propre image et de l'élégance en général. Aussi s'entoure-t-il d'artistes qui esquissent avec talent les attraits vestimentaires de la femme. Dans *Le Mal de Paris*, l'exclamation de Marius « Ah ! ces petites femmes de Paris, tout de même, comme ces sacrés dessinateurs ont attrapé leur chic<sup>24</sup> !... » fait écho à l'éditorial de *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*<sup>25</sup> : « Si [les Parisiennes] possèdent ce chic, qui semble comme une émanation de la capitale française, comprenez-moi, mesdames, c'est qu'elles se font, tout naturellement, habiller à Paris<sup>26</sup> ! »

L'exemple de la robe de soirée est intéressant parce qu'il incarne l'évolution de la mode à cette époque. Les femmes sont libérées des vêtements engoncés.

23 F. Champsaur, *Lulu, pantomime en un acte*, Paris, Dentu, 1888, illustrée par Jules Chéret, Louis Morin et Henry Gerbault, couverture et frontispice illustrés en couleurs de Jules Chéret (chromolithographies), représentée au Nouveau Cirque le 1<sup>er</sup> octobre 1888.

24 F. Champsaur, *Le Mal de Paris*, op. cit., p. 32.

25 *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris* est fondé en 1921 par les Éditions Jalou.

26 *L'Officiel de la couture et de la mode*, n° 37, septembre 1924, p. 13.

La robe devient fluide, elle découvre les épaules et les mollets, et dévoile les formes féminines affranchies de toute lingerie encombrante. La femme de Pierrot dans *Le Combat des sexes* de Champsaur porte une robe près du corps, les épaules et le dos largement décolletés. Ce modèle pourrait être présenté dans l'article « des robes souples pour l'après-midi et pour le soir » de la revue *Femina*<sup>27</sup> et rappelle assez précisément l'une des créations de la maison de couture Marthe Pinchart<sup>28</sup>.

Champsaur et ses illustrateurs s'inspirent des journaux de mode, on le remarque au soin apporté aux détails vestimentaires des personnages et notamment aux couvre-chefs, symboles de l'élégance parisienne, accessoires ostentatoires du raffinement. Dans *La Caravane en folie*, la réédition de *Lulu, roman clownesque*, ou encore *Le Combat des sexes*<sup>29</sup>, Jaquelux et Lorenzi coiffent Arlette, Lulu et la femme de Pierrot de divers chapeaux élégants, qui rappellent les pages présentant ces accessoires dans les revues de mode<sup>30</sup>. Dans *Lulu, roman clownesque* de 1929, Jaquelux imite la mise en page de ces rubriques où les accessoires sont mis en valeur par métonymie. Il représente Lulu au volant d'une voiture, élégamment apprêtée, large capeline et longue écharpe. Dans cette vignette, l'accent est mis sur l'imposant foulard flottant au vent. Jaquelux reproduit le procédé des revues de mode sans prolonger le dessin de la voiture, seule l'écharpe reste visible.

On trouve dans *La Caravane en folie* un portrait d'Arlette portant un chapeau dessiné par Lorenzi (fig. 86a-b). La comparaison entre ce chapeau et le modèle de *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*<sup>31</sup> est particulièrement intéressante car, hormis la forme de la capeline, le dessin du visage de la femme est stylisé de façon analogue : un trait vertical pour le nez et un petit triangle pour la bouche. Les illustrateurs de Champsaur usent ainsi des mêmes techniques graphiques que les dessinateurs de mode. La multiplication des revues de mode et la révolution esthétique de la silhouette féminine transforment considérablement l'imagerie de l'entre-deux-guerres.

27 *Femina*, numéro spécial « Modes de sports, modes d'été », mai 1926, p. 25.

28 Publicité pour « Marthe Pinchart couture, 2, rue Volney, Paris 11<sup>e</sup> », *L'illustration*, hors-série pour l'exposition des Arts décoratifs, juin 1925, p. 11.

29 F. Champsaur, *La Caravane en folie*, Paris, Fasquelle, 1926, illustrations par Fabius Lorenzi, p. 69 et p. 93 ; F. Champsaur, *Lulu, roman clownesque*, Paris, Fasquelle, 1929, illustrations par Jaquelux, p. 337 ; F. Champsaur, « Les noces du rêve », *Le Combat des sexes*, Paris, Ferenczi et fils, 1927, illustrations par Jaquelux, p. 45 et p. 54.

30 Voir les rubriques sur la mode dans *La Rose de France*, mai 1917, dans *La Revue de la femme*, n° 4, mars 1927, et n° 7, juin 1927, ou encore dans *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*, n° 44, avril 1925.

31 *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*, n° 44, avril 1925, p. 23-24.

86a. Fabius Lorenzi, vignette à l'encre rouge dans Félicien Champsaur,  
*La Caravane en folie*, Paris, Fasquelle, 1926, p. 93, coll. part.

86b. Illustrations pour *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*, n° 44,  
avril 1925, p. 24, archives des Éditions Jalou, <http://www.editionsjalou.com>

87a. Raphaël Kirchner, vignette à l'encre orange, dans Félicien Champsaur,  
*Le Bandeau*, Paris, La Renaissance du Livre, 1916, p. 243, coll. part.

87b. Suzanne Meunier, couverture en couleurs  
pour *Le Sourire*, 29<sup>e</sup> année, n° 479, 8 juillet 1926, coll. part.

Le thème de « la femme au bain » n'est évidemment pas des plus originaux, puisqu'il a toujours servi d'alibi pour peindre la nudité féminine. Cependant, dans les romans illustrés de Félicien Champsaur, il se teinte d'une nuance contemporaine en figurant les baigneuses des stations balnéaires. Si le tourisme a vu le jour au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment avec la généralisation des voyages culturels, les vacances en stations balnéaires et le bain de soleil sont en revanche particulièrement modernes.

Les représentations de Raphaël Kirchner dans *Le Bandeau*<sup>32</sup> ou celles de Fabius Lorenzi pour *La Caravane en folie* et *Le Mal de Paris*<sup>33</sup> ne s'inscrivent pas dans la tradition picturale. Elles se réfèrent plus volontiers aux journaux humoristiques, *Le Sourire* ou *La Vie Parisienne* (fig. 87a-b), comme dans la composition de Georges Léonnec *Entre ciel et mer!* pour *La Vie Parisienne* en 1918 ou la couverture de Suzanne Meunier pour *Le Sourire* (1926). Chez ces artistes, la représentation de la baigneuse révèle le parti pris de remplacer les nymphes de la peinture classique par le stéréotype, plus attrayant, de la baigneuse contemporaine. La tenue de bain – maillots longs et foulards dans les cheveux –, les sourires éclatants et les plaisirs simples des jeux de plage composent l'emblème d'un nouveau divertissement : les vacances en bord de mer. Les vignettes s'apparentent à des photographies de vacances<sup>34</sup>. Une série photographique intitulée *Les Jolies Baigneuses* reprend d'ailleurs le même stéréotype<sup>35</sup>. Le travail de ces artistes s'ancre dans la contemporanéité des journaux illustrés, sur laquelle Champsaur construit son écriture « moderniste ». De même, en intégrant dans le texte des images de mode, et à la mode, les dessinateurs imprègnent les ouvrages de Champsaur de « l'âme d'un temps<sup>36</sup> » et contribuent à la promotion du modernisme qu'il défend.

#### RAPHAËL KIRCHNER ET LA CIRCULATION DES IMAGES

Arrêtons-nous plus particulièrement sur l'exemple de Raphaël Kirchner, que nous avons déjà évoqué, pour comprendre l'attraction qu'il exerce sur ses

32 Vignettes de Raphaël Kirchner pour *Le Bandeau*, *op. cit.*, p. 243 et p. 181.

33 Vignettes de Fabius Lorenzi pour *La Caravane en folie*, *op. cit.*, p. 67, et pour *Le Mal de Paris*, *op. cit.*, p. 312.

34 Dans *Le Bandeau*, le dessin de Kirchner, représentant deux femmes qui jouent dans les vagues, illustre précisément ce passage évoquant des clichés pris au bord de la mer : « — J'ai fait, dimanche dernier, une photo en couleurs de Riquette et Marthe, à la mer... Riquette en maillot bleu, Marthe en maillot rouge, présentant leur postérieur délicieux à la vague... ». Voir « La Chambre noire », dans *Le Bandeau*, *op. cit.*, p. 243.

35 *Les Jolies Baigneuses*, série de photographies en relief, papier à développement, positif, monochrome, stéréo, 9 x 18 cm, S.62 – 3439, [http://www.collection-appareils.fr/collection\\_photos/html/proposer\\_photo.php](http://www.collection-appareils.fr/collection_photos/html/proposer_photo.php).

36 Voir F. Champsaur, « Le modernisme », préface à *Dinah Samuel*, édition définitive, Paris, Ollendorff, 1889, p. xxii.



confrères et la manière dont l'illustration du livre peut à son tour inspirer le dessin de presse. Les illustrations de Kirchner semblent être à l'origine de diverses pratiques d'imitation, de transfert ou de réemploi, attestant de la circulation des images entre le livre et les revues.

Un exemple accrédite l'influence du travail de Kirchner et les pratiques d'imitation par d'autres artistes : la couverture de Georges Léonnec pour *La Vie parisienne* imite une vignette de Kirchner pour *Le Bandeau*. Le dessin de Léonnec reprend la composition de celui de Kirchner : la pose de la femme, jupe relevée et dos courbé, sa tenue et son chapeau à plume, et la situation, figurant un affrontement avec un bovin. En transformant le taureau menaçant en petit veau, Léonnec réalise une interprétation caricaturale de l'illustration du *Bandeau*. Il ouvre un dialogue teinté d'humour, comme une citation, qui montre que le travail de Kirchner, jusque dans ses moindres vignettes, est copié. L'imitation est appuyée par les textes. La légende de la couverture stipule que « si les Parisiennes s'en mêlent, l'agriculture, à défaut d'avoir des bras aura toujours des jambes ». Dans *Le Bandeau*, la vignette accompagne la réplique narquoise de la comédienne Marcelle Fougerette :

Elle releva un tantinet sa robe.

— Oui, je vous les ai montrées, d'ailleurs, tout à l'heure : j'ai des jambes.

Éclatant de rire : Pour m'en aller<sup>37</sup>.

La référence aux jambes de la femme confirme le lien entre les deux images.

Par ailleurs, la circulation des dessins de Raphaël Kirchner peut avoir différentes destinations. Il réalise la couverture du 19 juillet 1913 de *La Vie Parisienne*, dont il réutilise le dessin pour l'illustration du *Bandeau* de Champsaur, certainement effectuée la même année<sup>38</sup>. Ce dessin figure une femme nue dans un baquet, serrant ses genoux contre sa poitrine et portant un bonnet. Dans *Le Bandeau*, Kirchner reprend la même position, mais transpose la femme dans un lit aux côtés de son amant et conserve le couvre-chef qui devient alors bonnet de nuit. Cette pratique semble relever du transfert, car le dessin réutilisé est recontextualisé. Peut-être Kirchner s'évite-t-il ainsi une nouvelle étude de position. Le parcours de ce dessin est plutôt singulier : exécuté au départ pour la couverture de *La Vie parisienne*, il sert de

37 F. Champsaur, *Le Bandeau*, *op. cit.*, p.45.

38 *Le Bandeau* est publié en 1916 par La Renaissance du Livre, mais Champsaur précise dans la préface que la publication a été retardée par l'entrée en guerre : « Ce livre était écrit – ET ILLUSTRÉ – avant la guerre des nations. Une rafale d'événements mondiaux força l'auteur à garder pour plus tard, une histoire très joyeuse [...] Mais, aujourd'hui, – deuxième renouveau de la Guerre – les théâtres sont rouverts, les cinémas font salles combles ; et tout le monde réclame des livres nouveaux à lire, le soir, quand Paris est obscur et si tranquille sous la menace des Zeppelins, sous leur pluie de bombes, par-ci, par-là, en 1916. » (p. 1.)

88a-b. Raphaël Kirchner, vignettes encre orange, dans Félicien Champsaur, *Le Bandeau*, Paris, La Renaissance du Livre, 1916, p. 251 et 253, clichés coll. part.

88c. Louis Vallet, couverture en couleurs pour *La Vie parisienne*, 57<sup>e</sup> année, n°18, 3 mai 1919, [http://hprints.com/Louis\\_Vallet\\_1917\\_Driver-18620.html](http://hprints.com/Louis_Vallet_1917_Driver-18620.html)

vignette au *Bandeau*<sup>39</sup>, puis il est copié par Jaquelux pour la réédition du roman *Le Bandeau d'Éros*<sup>40</sup> et réemployé dans un autre texte, *La Roseraie*<sup>41</sup>. Notons la variation symbolique qu'opère Jaquelux en remplaçant le journal dans les mains de l'amant par un livre, et qui plus est, le dernier livre de Champsaur.

Une vignette de Raphaël Kirchner pour *Le Bandeau* révèle une fois encore que les illustrations des livres de Champsaur inspirent le dessin de presse. L'illustrateur réalise un portrait de Riquette au volant de sa voiture (fig. 88a-b). Elle porte un casque, des lunettes et des gants de conduite, tenue typique pour piloter les premières voitures ne comportant pas de toit<sup>42</sup>. La vignette de Kirchner, datant d'avant 1916, pourrait avoir servi de modèle à la couverture de *La Vie parisienne* de 1919<sup>43</sup>. Louis Vallet y représente une jeune femme portant la même tenue de conduite et dans la même position, penchée sur le volant de sa voiture. La ressemblance est étonnante : Champsaur décrit Riquette « très appliquée [...] avec la sûreté d'un chauffeur expérimenté<sup>44</sup> » et les jeunes femmes arborent toutes deux un sourire discret, des frisures délicates sortant du casque, et un profil mutin. Le rapprochement visuel est renforcé par la présence du petit amour aux côtés de la femme de Vallet, car, dans *Le Bandeau*, Riquette est également accompagnée de petits anges. La vignette suivante représente l'ombre de la voiture auréolée d'un arc-en-ciel et « autour de la voiture arrêtée, de petits amours invisibles, s'accompagnant de lyres, dansent, chantent et rient<sup>45</sup> ». Louis Vallet a pu utiliser les illustrations du roman de Champsaur comme source d'inspiration pour sa couverture, car les dessins de Kirchner pour *Le Bandeau* sont abondamment diffusés grâce à un autre support.

En effet, l'une des explications de la circulation des dessins de Kirchner est leur diffusion par la carte postale. Kirchner réemploie de nombreux dessins, conçus à l'origine pour l'illustration des livres de Félicien Champsaur, dans la réalisation de cartes. L'ouvrage de Giovanni Fanelli et Ezio Godoli, *L'Art nouveau. La carte postale*, atteste d'une série de cartes postales consacrée à Riquette, l'héroïne de Champsaur :

La série de Raphaël Kirchner pour « La Librairie de l'estampe », dans laquelle apparaît souvent le personnage malicieux de Riquette dans des poses érotiques, propose des variations en couleurs des dessins parus dans le livre *Le Bandeau* de

39 F. Champsaur, *ibid.*, p. 281.

40 F. Champsaur, *Le Bandeau d'Éros*, Paris, Ferenczi et fils, dessins de Jaquelux et de Kirchner, 1925, p. 189.

41 F. Champsaur, *La Roseraie*, Paris, Marcel Seheur, 1932, p. 181.

42 F. Champsaur, *Le Bandeau*, *op. cit.*, p. 251.

43 Louis Vallet, couverture de *La Vie parisienne*, 57<sup>e</sup> année, n° 18, 3 mai 1919.

44 F. Champsaur, *Le Bandeau*, *op. cit.*, p. 251.

45 *Ibid.*, p. 253.

Félicien Champsaur en 1914, mais publié plus tard en 1916, pour soutenir le moral des soldats français et des Parisiens<sup>46</sup>.

Nous avons retrouvé de nombreux exemples de vignettes du *Bandeau* réemployées en cartes postales, dont les titres confirment l'origine : « Riquette et son chien », ou encore « Masque impassible », tiré d'une phrase du roman<sup>47</sup>.

L'exploitation des deux supports semble être une habitude de Kirchner, car une autre série intitulée « Soleil » reproduit des illustrations de *L'Ingénue* de Félicien Champsaur, paru dans la collection « Roman-Succès » d'Albin Michel en 1910. Nous ne pouvons pas définir avec certitude le sens de circulation de ces dessins, car la date des cartes postales n'est pas mentionnée, mais l'exemple du *Bandeau* permet de se prononcer dans le sens d'un réemploi des illustrations du livre par les cartes postales. D'autant que grâce à la correspondance avec Albin Michel, nous savons que Champsaur rencontre Kirchner par son intermédiaire et qu'il lui commande des dessins pour *L'Ingénue*<sup>48</sup>. Les deux dessins reproduits en pleine page dans le roman présentent un cadre ovale, élément décoratif remplacé par des soleils stylisés à l'encre dorée.

588

Il faut ajouter à cela une autre découverte : une carte postale de Raphaël Kirchner, intitulée « Lulu » et figurant la célèbre clownesse de Félicien Champsaur, représente une femme nue sur un trapèze, aux pieds de laquelle se trouve un singe portant un chapeau avec l'inscription « Lulu ». Cette carte postale attise la curiosité, car, si le dessin campe, sans aucune équivoque possible, l'héroïne de Champsaur sur son trapèze – attitude maintes fois croquée par les illustrateurs du roman, comme le montre le dessin anonyme de l'édition de 1901 –, aucune des deux éditions de *Lulu* ne comporte ce dessin de Kirchner, ni sa reproduction en vignette. D'après la correspondance avec Albin Michel, Champsaur ne connaissait pas Raphaël Kirchner lors de la première édition de *Lulu* en 1901. Les deux hommes ont dû se rencontrer quelques années après, chez l'éditeur. Le fait que la date de la carte postale est inconnue complique la découverte de l'origine de ce dessin. Nous pouvons cependant concevoir plusieurs hypothèses. D'une part, Champsaur a peut-être envisagé de réaliser une réédition de *Lulu*, roman clownesque illustrée par Kirchner. Le projet aurait alors avorté en raison de la mort prématurée de l'artiste en 1917. Le dessin serait un vestige de ce projet, que l'éditeur aurait réemployé en carte postale.

<sup>46</sup> Giovanni Fanelli et Ezio Godoli, *L'Art nouveau. La carte postale*, Paris, CELIV, 1992, p. 27.

<sup>47</sup> « Riquette qui aguiche un masque japonais, à la barbe grisonnante, yeux blancs, accroché au-dessus d'elle, et impassible » (F. Champsaur, *Le Bandeau*, op. cit., p. 98, nous soulignons).

<sup>48</sup> Lettre autographe manuscrite de Champsaur aux éditions Albin Michel, non datée, « mercredi soir », Archives de l'IMEC, Fonds Albin Michel, dossier « Félicien Champsaur, L'Arriviste », ALM-2553-1.

D'autre part, Kirchner a peut-être apprécié le roman de Champsaur et, voyant que ses héroïnes avaient un succès en sujet de cartes postales, il aurait ajouté Lulu à Riquette et au personnage de *L'Ingénue*. Enfin, ce qui est plus probable encore, Champsaur a peut-être demandé à Kirchner de réaliser une carte postale à l'effigie de la clownesse.

La diffusion de cartes postales à l'effigie des héroïnes de Champsaur est à l'évidence au service d'une campagne publicitaire profitable pour ses romans, qu'il n'a certainement pas négligée. La circulation d'un support à l'autre non seulement souligne le mélange des registres opéré par Champsaur, mais révèle aussi ses stratégies commerciales. Que ces réemplois de dessins passent par la carte postale, un support de la culture de masse, habituellement éloigné des ouvrages littéraires, prouve que Champsaur et Kirchner tentent de faire de leurs personnages des *icônes* de la culture de masse.

#### LE MAL DE PARIS : UN LIVRE NÉ DES REVUES ILLUSTRÉES

Dans *Le Mal de Paris*, Félicien Champsaur poursuit les échanges entre roman et journal, en imaginant une intrigue conçue à partir des revues illustrées. Ce roman met en scène la portée de l'iconographie véhiculée par les journaux sur l'imaginaire du lecteur provincial<sup>49</sup>, pour qui Paris devient le symbole d'un jardin des délices, où tous les plaisirs sont permis. Marius Baculard, patron d'une fabrique de boutons à Carpentras, habite une ferme bucolique avec sa gentille femme Laure. La curiosité et « les fringales sensuelles<sup>50</sup> » de Marius sont avivées par la lecture de journaux illustrés parisiens. Il prétexte un déplacement professionnel pour se rendre à Paris et vivre son fantasme. La femme de Marius, comprenant que « plus que jamais, [...] sévissaient les illustrés affriolants<sup>51</sup> », suit son mari et se travestit en Parisienne, pour lui prouver qu'elle peut être aussi élégante et séduisante que n'importe quelle « petite femme de Paris ».

Les images des revues engendrent les fantasmes d'une vie dissolue, d'un parisianisme raffiné, de la gaieté des music-halls et de l'élégance de la mode parisienne, qui incarnent « L'Esprit de Paris », un idéal de Beauté et de Luxure :

— Falochon, dit-il, sais-tu ce que c'est que le Paradis?... Non!... Tiens, regarde!... Le voilà!

Il se mit à feuilleter les journaux sous les yeux ahuris du placide César. Alors défilerent les minois effrontés, les visions friponnes des belles petites,

49 Les journaux parisiens sont en effet diffusés dans toute la France. Grâce à la démocratisation du chemin de fer, le moindre village peut être fourni en journaux venant de la capitale.

50 F. Champsaur, *Le Mal de Paris*, *op. cit.*, p. 15.

51 *Ibid.*, p. 92.

les danseuses en tutu et même en rien du tout, le vapoureux, le fanfreluché, le pervers, le candide, le déluré, le poudrerizé, tout ce qui en chair et en chiffons compose cet indéfinissable mystère : le Chic parisien<sup>52</sup>.

La narration souligne l'emprise des images des journaux amusants sur l'esprit de Marius :

Il reprit encore les « magazines » aux photographies obsédantes :

— Il n'y a pas à dire : *j'ai le mal de Paris!*... Falochon, je sens que je n'y résisterai pas<sup>53</sup>...

Félicien Champsaur met en scène dans ce roman ses propres considérations sur l'illustration et la fonction du livre illustré. L'image associée au texte doit traduire la contemporanéité de l'époque, la vie réelle :

590

Quelle aberration de son cerveau le faisait tressaillir devant ces images comme devant une réalité ? Il avait des regards mouillés pour certains dessins d'un modernisme pervers, corrects au premier aspect, mais qu'un détail d'allure ou de déshabillage rendait inquiétants, obsédants. [...]

— Ah ! ces petites femmes de Paris, tout de même, comme ces sacrés dessinateurs ont attrapé leur chic !... Tout est vivant chez ces damnées Parisiennes<sup>54</sup>...

Si l'intrigue paraît fantaisiste, elle est cependant nourrie par la profonde connaissance de la presse illustrée et par la certitude du pouvoir de l'image qui habitent Champsaur. Il construit d'ailleurs sa fiction sur des journaux réels :

Alors, en ses mains fébriles, s'étalèrent des journaux illustrés, des publications aux images aguichantes, friponnes ou lestes : *La Vie parisienne*, *Le Sourire*, *Le Journal amusant*, *Fantasio*, dont le texte s'agrémentait de portraits d'actrices, de Parisiennes suggestives ou de nus artistiques<sup>55</sup>.

À deux reprises dans le roman, Lorenzi représente un amas de magazines, dont le détail est saisissant<sup>56</sup>. Il dessine avec beaucoup de réalisme les couvertures des journaux, qu'il connaît bien pour y avoir travaillé. Il s'inspire non seulement des couvertures qu'il a lui-même créées, notamment pour *Le Sourire* en 1926,

---

52 *Ibid.*, p. 33.

53 *Ibid.*, p. 34.

54 *Ibid.*, p. 32.

55 *Ibid.*, p. 31.

56 La première illustration apparaît en cul-de-lampe au chapitre VI, lorsque Marius Bacularid reçoit du facteur la première livraison des « illustrés de Paris ». Le second dessin représentant les journaux est placé en cul-de-lampe du chapitre XIV lorsque le héros réalise son fantasme et « semble vivre dans un songe inédit » (*ibid.*, p. 28 et 228).

mais il reproduit avec précision certaines couvertures, comme celle de Suzanne Meunier pour *Le Sourire* du 18 mars 1926 (cul-de-lampe de la p. 28), ou encore celle de Georges Léonnec pour *La Vie parisienne* du 20 juin 1920 (fig. 89 a-b).

Outre ces citations des journaux amusants, la contemporanéité des silhouettes féminines, quant à elle, est imitée des journaux de mode, comme dans *La Caravane en folie* ou *Le Combat des sexes*. Il est intéressant de rapprocher l'utilisation de la couleur dans *Le Mal de Paris* de certaines pages de magazines. Les illustrations bicolores, en noir et orange, reprennent les couleurs des rubriques de mode de *La Revue de la femme*. Les pages de mode utilisent ce procédé pour mettre en valeur les lignes des vêtements : les aplats orange soulignent les formes et les imprimés des accessoires présentés. Le lecteur de Champsaur croit assister à un défilé de mode ou feuilleter des magazines féminins. *Le Mal de Paris* décrit ainsi l'importance des journaux illustrés et de leurs images dans la société et montre à quel point ils incarnent « L'Esprit de Paris », dont l'élégance est un élément emblématique.

Les illustrations des journaux, les images publicitaires, les cartes postales, ainsi que le cinéma entrent dans l'élaboration du modernisme de Champsaur. L'écrivain intègre ces différents médias à ses « romans plastiques » et fait une place à « *l'art nouveau*, le septième, disent les gens qui se plaisent à classer les genres, hiérarchiser les arts »<sup>57</sup>. Certaines de ses œuvres sont adaptées au cinéma : *L'Arriviste*<sup>58</sup>, son roman à succès, est projeté sur les écrans en 1916<sup>59</sup>, et son épopée sociale, *L'Empereur des pauvres*, sort en salle en même temps que les derniers volumes en librairie au cours de l'année 1922<sup>60</sup>. Champsaur utilise le cinéma comme un nouveau support publicitaire avant d'y voir un nouveau mode d'expression. Comme à son habitude, il mêle réalité et fiction et fait entrer le cinéma dans ses « livres illustrés ». Séduit par ce mode de narration, il publie en 1926 *Le Baiser du soleil*, un roman enrichi d'un scénario de plus de soixante pages, qu'il présente dans la fiction comme l'œuvre du réalisateur

57 F. Champsaur, *Le Baiser du soleil*, Paris, Ferenczi et fils, 1926, p. 146 et 147.

58 *L'Arriviste*, 1916, réal. Gaston Lepréur, d'après l'œuvre de Félicien Champsaur, production Lordier, GFP, distributeur AGC, sortie le 11 mai 1916 (d'après le *Catalogue des films français de fiction de 1908 à 1918*, dir. Raymond Chirat et Éric Le Roy, Paris, Cinémathèque française, 1995, et le Catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma, [http://www.cineressources.net/recherche\\_t.php](http://www.cineressources.net/recherche_t.php)). En 1924, *L'Arriviste* fait l'objet d'une seconde adaptation : 1924, réal. André Hugon, scénario de Félicien Champsaur, Les Productions André Hugon, distributeurs Établissements Louis Aubert.

59 La même année, Champsaur apparaît dans le générique technique du *Noël de guerre* en tant qu'auteur du scénario et peut-être réalisateur. Le *Catalogue des films français de fiction de 1908 à 1918* (op. cit.) précise : « *Noël de guerre*, 1916, ou *La Lettre au rebut*, scénario : Félicien Champsaur, production : Films Georges Lordier, [...] sortie : 22/12/1916 ». Le catalogue ne mentionne aucun nom de réalisateur.

60 *L'Empereur des pauvres*, 1922, réal. René Leprince, d'après le roman en 6 volumes de Félicien Champsaur, Pathé-Consortium.

« Félicien Champsaur »<sup>61</sup>. Les liens entre les œuvres de Champsaur et le cinéma empruntent des modalités comparables à ceux que nous venons d'étudier dans la presse illustrée. Nous pouvons évoquer *Ouha, roi des singes*<sup>62</sup>, qui apparaît comme une anticipation troublante de l'éminent film de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, *King Kong*<sup>63</sup>. Quant à l'illustration de la réédition de *Lulu, roman clownesque*<sup>64</sup> par Jaquelux en 1929, elle entretient des liens ostensibles avec l'image de l'actrice Louise Brooks dans le film *Loulou*<sup>65</sup>. Les rapports des œuvres de Champsaur avec ce nouveau médium qu'est le septième art s'inscrivent ainsi dans le prolongement de ceux développés avec les revues illustrées.

592

Le modernisme champsaurésque est « le reflet d'un siècle, l'âme d'un temps<sup>66</sup> », tel qu'il le définit lui-même. Par le travail des artistes, ses livres deviennent une galerie de l'imagerie médiatique et, selon la volonté de Champsaur, le miroir de l'actualité. Ses « romans plastiques » ont pour ambition de créer un art nouveau qui ne soit pas élitiste, mais proche de la réalité sociale dans sa contemporanéité. À la manière des impressionnistes, qui voulaient représenter les changements éphémères de lumière, mais dans un tout autre registre, il entendait fixer dans ses livres illustrés la fugacité de la vie contemporaine. Comme l'écrit Sandrine Bazile, Félicien Champsaur veut réussir le « passage à la postérité par l'éphémère<sup>67</sup> ».

L'écrivain et ses illustrateurs exhibent le corps de la femme selon les stéréotypes véhiculés par les revues illustrées, et les nouveaux médias, tels que le cinéma. Abreuvés et avides d'images séduisantes, concepteurs et promoteurs de l'imagerie de leur temps, Champsaur et ses illustrateurs mettent en place l'avènement de la femme médiatique.

61 F. Champsaur, *Le Baiser du soleil*, *op. cit.*, p. 141 et 144.

62 F. Champsaur, *Ouha, roi des singes*, Paris, Fasquelle, 1923, illustré par Fabius Lorenzi et Jaquelux, couvertures illustrées en couleurs sur les deux plats par les deux artistes.

63 *King Kong*, 1933, réal. Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, distribution Théâtre du temple.

64 F. Champsaur, *Lulu, roman clownesque*, *op. cit.*

65 *Loulou* [titre original *Die Büchse der Pandora*], 1929, réal. Georg Wilhelm Pabst, Tamasa distribution.

66 Préface « Le modernisme », dans F. Champsaur, *Dinah Samuel*, éd. cit., p. xxii.

67 Sandrine Bazile, « Lulu s'affiche – Affiches et intertextualité dans *Lulu, roman clownesque* (1901) de Félicien Champsaur », *Image [&] Narrative* [e-journal], n° 20, 2007, [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche\\_findesiecle/bazile.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche_findesiecle/bazile.htm).



89a. Fabius Lorenzi, cul-de-lampe aux encres noire et orange  
dans Félicien Champsaur, *Le Mal de Paris*, Paris, Ferenczi, 1930, p. 228, coll. part.

89b. Georges Léonnec, couverture pour *La Vie parisienne*,  
58<sup>e</sup> année, n° 26, 20 juin 1920, coll. part.

## BIBLIOGRAPHIE

- Archives de *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*, <http://www.editionsjalou.com>.
- Archives de *La Revue de la femme* et de *Rose de France*, revues consultées dans les archives d'Antoine Bourdelle conservées au centre de documentation du musée Bourdelle (16-18, rue Antoine Bourdelle, 75015 Paris).
- BARD Christine, *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des années folles*, Paris, Flammarion, 1998.
- BAZILE Sandrine, « Lulu s'affiche. Affiches et intertextualité dans *Lulu, roman clownesque* (1901) de Félicien Champsaur », *Image [é] Narrative* [e-journal], n° 20, 2007, [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche\\_findesiecle/bazile.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche_findesiecle/bazile.htm).
- BÉNÉDICTE Didier, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (1878-1889)*. « *Panurge* », « *Le Chat noir* », « *La Vogue* », « *Le Décadent* », « *La Plume* », Paris, L'Harmattan, coll. « Critique littéraire », 2009.
- BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Librairie Gründ, 1976, 8 vol.
- 594 CASTERAS Raymond de, *Avant le Chat Noir. Les Hydropathes*, Paris, A. Messein, 1945.
- CHARLE Christophe, *Le Siècle de la presse, 1830-1939*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, dir. Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et François Valloton, Paris, PUF, 2006.
- FANELLI Giovanni et GODOLI Ezio, *L'Art nouveau. La carte postale*, Paris, CELIV, 1992.
- GOUDEAU Émile, *Dix ans de bohème*, éd. Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, Paris, Champ Vallon, coll. « Dix-neuvième », 2000.
- GOUDRIault Raymond, *La Gravure de mode féminine en France*, Paris, L'Amateur, 1983.
- HAMON Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle* [2001], Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2007.
- Histoire de l'édition française. III. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, dir. Henri-Jean Martin et Roger Chartier, Paris, Promodis, 1985.
- Histoire de l'édition française. IV. Le livre concurrencé, 1900-1950*, dir. Henri-Jean Martin, Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet, Paris, Promodis, 1986.
- Histoire générale de la presse française. III. De 1871 à 1940*, dir. Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou, Paris, PUF, 1972.
- MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, *L'Écrivain-journaliste au XIX<sup>e</sup> siècle. Un mutant des lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, 2003.
- OSTERWALDER Marcus, *Dictionnaire des illustrateurs, caricaturistes et affichistes*, avec la collaboration de Gérard Pussey, Marie Leroy-Crèvecoeur, Boris Poissard, intr. de Bernard Noël, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1989.
- PAUVERT-RAIMBAULT Dorothee, *Félicien Champsaur et le « modernisme ». À la croisée des arts*, thèse de doctorat, dir. Annie Renonciat, université Paris Diderot, 2010.
- SOLO François, SAINT-MARTIN Catherine et BERTIN Jean-Marie, *Dico Solo. Plus de 5 000 dessinateurs de presse et 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004.

## 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>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
<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 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 <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 Fravalo .....	703
Revue de photographie françaises et américaines (1890-1914) Paul Edwards .....	719
Les revues photographiques soviétiques des années vingt Ada Ackerman .....	735
Revue 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

