

# L'Europe des revues II (1860-1930)

*Réseaux et circulations des modèles*

Évanghélia Stead & Hélène Védrine (dir.)



Comment les revues se développent-elles et circulent-elles ? Quels sont les réseaux ou les stratégies qu'elles mobilisent, les modèles dont elles s'inspirent, qu'elles transforment ou qu'elles imposent, les formes et les contenus qu'elles empruntent à d'autres revues ou qu'elles diffusent auprès d'elles ? Ces questions se posent tout particulièrement entre 1860 et 1930, lorsque les revues littéraires et artistiques foisonnent en Europe, en une féconde rivalité, et tissent des trames d'échanges, de transferts et de relations culturelles.

Cet ouvrage s'inscrit dans la continuité immédiate de *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations* (2008, rééd. 2011), dont il reprend les postulats. Il invite à explorer les rapports entre les modèles esthétiques, idéologiques, graphiques et typographiques des périodiques dans l'espace européen. En problématisant la notion de réseau et en montrant ses diverses réalisations et manifestations – entre revues ou autour d'une revue –, il met fortement en avant la circulation des périodiques comme vecteurs d'idées, de formes, de sociabilités, d'idéologies et d'esthétiques.

Cet ample mouvement d'échanges, à la fois centrifuge et centripète, permet le brassage et le passage de nouvelles idées, de formes et d'esthétiques d'un pays à l'autre, la redéfinition des genres et des domaines. Il offre aussi un angle nouveau pour interroger l'émergence des revues spécialisées (d'art, de théâtre, de cinéma, ou de photographie). Il est actuellement relayé par de nombreuses initiatives numériques – de la mise à disposition des documents au profit du plus grand nombre à la reconstitution des réseaux historiques des périodiques et à la mise en relation croissante des publications, des documents et des archives.

En étudiant ses diverses manifestations selon ces orientations, le présent ouvrage tente d'éclairer à nouveaux frais le phénomène périodique et de mesurer son importance dans l'histoire culturelle imprimée et visuelle.

<http://pups.paris-sorbonne.fr>



Hélène Védrine est maître de conférences de littérature française à la faculté des Lettres de Sorbonne Université et membre du CELLF 19-21 (UMR 8599). Elle est l'auteur d'une thèse sur la littérature fin-de-siècle et Félicien Rops (*De l'encre dans l'acide. L'œuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de décadence*, Honoré Champion, 2002). Ses recherches portent sur l'histoire du livre et de l'édition, plus particulièrement sur la fonction de l'image dans le livre et la revue au tournant des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles (*Le Livre illustré européen au tournant des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Kimé, 2005 ; *L'Europe des revues [1880-1920] : estampes, photographies, illustrations*, PUPS, 2008, en collaboration avec É. Stead ; *Se relire par l'image*, Kimé, 2012, en collaboration avec Mireille Hilsum ; « Imago et translatio », en collaboration avec É. Stead, n° spécial de *Word & Image*, juillet-septembre 2014). Elle prépare actuellement un *Dictionnaire du livre illustré* (Classiques Garnier) en collaboration avec Philippe Kaenel.

Évanghélia Stead, professeur de littérature comparée et de culture de l'imprimé à l'université de Versailles-Saint-Quentin, est membre de l'Institut universitaire de France. Elle dirige le séminaire interuniversitaire du TIGRE (Texte et image, Groupe de recherche à l'École) à l'École normale supérieure à Paris depuis 2004. Professeur invitée à l'Institut für Romanische Philologie de Phillips-August-Universität à Marburg (2008) et à l'Università degli Studi di Verona (2011), elle a été EURIAS *senior fellow* en 2014-2015. Compétente sur plusieurs aires culturelles, et traductrice littéraire, elle a largement publié sur la culture de l'imprimé, l'iconographie, la réception, les mythes, la littérature et l'image fin-de-siècle et la tradition littéraire de « La mille et deuxième nuit ». Parmi ses publications récentes, la monographie *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle* (PUPS, 2012), l'édition de *Contes illustrés* (Citadelles et Mazenod, 2017, 4 vol.), et plusieurs travaux collectifs : le n° spécial « Imago & Translatio » (en collaboration avec H. Védrine), *Word & Image*, juillet-septembre 2014, le n° spécial « Re-Considering "Little" vs. "Big" Periodicals », 1/2, JEPS, 2016 ([ojs.ugent.be/jeps](http://ojs.ugent.be/jeps)), et le volume *Reading Books and Prints as Cultural Objects* (Palgrave/Macmillan, 2018).

L'Europe des revues II · PDF complet	979-10-231-2438-5
ER_II · É. Stead & H. Védrine · Périodiques en réseau	979-10-231-2439-2
ER_II · D. Cooper-Richet · Les grandes revues britanniques...	979-10-231-2440-8
ER_II · J.-P. Bacot · The Illustrated London News et ses déclinaisons internationales...	979-10-231-2441-5
ER_II · E. Trenc · Les Illustrations en Espagne	979-10-231-2442-2
ER_II · S. Al-Matary · La publicité dans la première Ilustración Española y Americana...	979-10-231-2443-9
ER_II · M.-L. Ortega · Échos du Charivari en Europe...	979-10-231-2444-6
ER_II · L. Danguy · Le Nebelspalter zurichoïse...	979-10-231-2445-3
ER_II · É. Stead · Sonder la culture visuelle européenne...	979-10-231-2446-0
ER_II · L. Danguy, V. Strukelj, F. Zanella · Circulations de modèles...	979-10-231-2447-7
ER_II · D. de Marneffe · Visualiser l'espace des revues littéraires françaises des années vingt...	979-10-231-2448-4
ER_II · A. Kalantzis · Le réseau des revues entre France, Italie & Autriche...	979-10-231-2449-1
ER_II · E. Grilli · De jeunes « rêveurs méridionaux » sous influence...	979-10-231-2450-7
ER_II · V. Gogibu · Entre Bruxelles et Paris, deux revues et un réseau...	979-10-231-2451-4
ER_II · B. Wilfert-Portal · Au temps du « cosmopolitisme » ?...	979-10-231-2452-1
ER_II · F. Fravallo · L'art Nouveau des revues...	979-10-231-2453-8
ER_II · A. Sotropa · Autour du symbolisme...	979-10-231-2454-5
ER_II · A. Reynes-Delobel · Revues, éditeurs et auteurs américains à Paris...	979-10-231-2455-2
ER_II · J.-L. Meunier · Revues littéraires et artistiques françaises...	979-10-231-2456-9
ER_II · M. Rapoport · Regard sur le rôle des réseaux littéraires et artistiques...	979-10-231-2457-6
ER_II · S. Jammes · Pèl & Ploma...	979-10-231-2458-3
ER_II · C. Popineau · La vie des lettres en réseau...	979-10-231-2459-0
ER_II · M. Chmurski · « Rien de plus triste dans ce monde... »	979-10-231-2460-6
ER_II · J.-C. Gardes · Der Wahre Jacob (1884-1933)...	979-10-231-2461-3
ER_II · U. E. Koch · Munich-Paris...	979-10-231-2462-0
ER_II · X. Galmiche · Les Šibenický [Petites potences]...	979-10-231-2463-7
ER_II · A. Ziane · Enquête archéologique en milieu fertile...	979-10-231-2464-4
ER_II · C. Mansanti · Un genre de l'entre-deux : la chronique étrangère...	979-10-231-2465-1
ER_II · Y. Vérilhac · Portraits et culture médiatique...	979-10-231-2466-8
ER_II · P. Pinchon · Exposer un réseau...	979-10-231-2467-5
ER_II · D. Pauvert-Raimbault · Les livres illustrés de Félicien Champsaur...	979-10-231-2468-2
ER_II · J. Schuh · Autour du Rire...	979-10-231-2469-9
ER_II · Markéta Theinhardt · L'art télégraphique ou l'allégorie de la vie moderne...	979-10-231-2470-5
ER_II · L. Bihl · Naissance d'une iconosphère ?...	979-10-231-2471-2
ER_II · M. Consolini · Les revues de théâtre...	979-10-231-2472-9
ER_II · S. Lucet, R. Piana · À la croisée des revues d'art et de théâtre...	979-10-231-2473-6
ER_II · F. Fravallo · Un champ et ses porosités : la revue d'art	979-10-231-2474-3
ER_II · P. Edwards · Revues de photographie françaises et américaines...	979-10-231-2475-0
ER_II · A. Ackerman · Les revues photographiques soviétiques...	979-10-231-2476-7
ER_II · C. Gauthier · Revues de cinéma en France...	979-10-231-2477-4
ER_II · J.-D. Wagneur · Écosystèmes revuistes	979-10-231-2478-1
ER_II · M. Lugan · Le blog Les Petites Revues...	979-10-231-2479-8
ER_II · L. Janzen Kooistra · Reconstruire les réseaux historiques...	979-10-231-2480-4
ER_II · G. Bacci, V. Pesce, D. Lacagnina, D. Viva · Spreading Visual Culture...	979-10-231-2481-1

## L'EUROPE DES REVUES II

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



CINQUIÈME PARTIE

**Émergence des revues spécialisées**



L'émergence des revues spécialisées, à partir du tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> 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 Fravallo, 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.

## LES REVUES PHOTOGRAPHIQUES SOVIÉTIQUES DES ANNÉES VINGT

*Ada Ackerman*

La photographie soviétique reste un domaine assez peu connu et étudié, surtout en comparaison avec les nombreux travaux qui portent sur la peinture, le cinéma, l'architecture ou encore la littérature soviétiques. Un seul ouvrage est disponible en français sur la question, celui d'Annette Melot-Henry, *La Photographie soviétique de 1917 à 1945*<sup>1</sup>. Bien qu'il offre un premier panorama en français de la photographie soviétique de cette période, il ne consacre pas de développement spécifique aux revues de photographie. Il en va de même pour les ouvrages russes et soviétiques sur le sujet, quant à eux plus nombreux, mais qui n'abordent la question des revues qu'en passant, sans s'attarder sur elles en tant qu'objets d'étude à part entière. Or les revues photographiques représentent un moyen privilégié pour aborder la photographie soviétique dans ses spécificités, dans la mesure où c'est notamment à travers elles que la photographie peut accomplir l'importante mission éducative et culturelle que lui assigne le pouvoir, énoncée en 1918 par Anatoli Lounatcharski, commissaire à l'Instruction publique : « la photographie est nécessaire à chacun tout au long de sa vie. [...] Tout comme chaque homme éduqué doit avoir une montre, de même, il doit posséder un crayon et un appareil photographique<sup>2</sup>. » Loin d'être réservée à un groupe socioculturel restreint, la photographie est donc censée pouvoir être apprise et pratiquée par tous, afin que chacun puisse participer activement à la construction de la nouvelle société socialiste. Les revues photographiques jouent un rôle primordial dans cette instruction par la photographie, non seulement en tant qu'organes de diffusion d'images, mais aussi en tant que plateformes incitant sans relâche les lecteurs à devenir eux-mêmes praticiens.

1 Annette Melot-Henry, *La Photographie soviétique de 1917 à 1945*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2012.

2 Discours du 6 août 1918 prononcé à l'Institut de photographie et de technique photographique de Péetrograd, cité dans « Anatoli Lounatcharski i fotografiia » [« Anatoli Lounatcharski et la photographie »], *Fotograf*, n° 3-4, mars 1926, p. 5 : « *fotografiia noujna kajdomou na vsiou jizn'*. [...] *Kak kajdy obrazovanny tchelovek obiazan imet' tchasy, tak on doljen oumet' vladet' karandachom i fotografitcheskoï kameroi.* » Toutes les traductions du russe sont de l'auteur.

Par ailleurs, l'approche par les revues illustrées de photographies donne la possibilité de réinscrire dans l'histoire de cet art des noms d'artistes soviétiques célèbres et influents en leur temps, mais souvent oubliés aujourd'hui, du fait que leurs tirages n'ont pas toujours été conservés et que leur production n'est dès lors accessible qu'à travers la presse de l'époque. C'est notamment le cas de photographes talentueux et méconnus (du moins en Occident) comme Arkadi Chaïkhet, Siemon Friedland, Eliezar Langman, Boris Ignatovitch, Dmitri Debabov, Roman Karmen, Gueorgui Petrousov, Max Alpert, Dmitri Savelev, etc.

En outre, l'examen de l'ensemble des périodiques photographiques soviétiques permet de dépasser certains clivages. En effet, si l'on distingue habituellement au sein de la photographie soviétique des années vingt les trois groupes que sont les pictorialistes, les constructivistes, et les prolétariens, force est de constater, lorsque l'on met en relation tous les organes de presse spécialisés sur la photographie, que certaines frontières sont plus poreuses qu'il n'y paraît.

Cette étude portera sur sept ans, de 1922 à 1929. L'année 1922 voit naître *Kino-Fot* [*Ciné-photo*], première revue spécialisée sur le cinéma et la photographie en Russie bolchévique. Il faut ensuite attendre 1926 pour que paraissent des revues consacrées exclusivement à la photographie, à savoir les revues rivales *Sovetskoe Foto* [*Photographie soviétique*] et *Fotograf* [*Le Photographe*], sur lesquelles on se concentrera. On est alors loin des fastes de la période prérévolutionnaire, qui, entre 1858 et 1917, ne comptait pas moins de trente-sept périodiques spécialisés sur la photographie<sup>3</sup>. On s'arrêtera en 1929, moment où *Fotograf* cesse d'être publié, mettant ainsi fin à la rivalité avec *Sovetskoe Foto*. Quant à cette dernière, 1929 représente pour elle une année charnière également, durant laquelle elle s'oriente vers un paradigme de plus en plus prolétarien.

#### *KINO-FOT*

Première revue à paraître en Russie bolchévique sur la photographie et le cinéma, *Kino-Fot* dure un peu moins d'un an, entre 1922 et 1923. D'un grand format (27,8 × 21 cm), cette revue de quinze pages est tirée à 8 000 exemplaires, selon une périodicité aléatoire, plus ou moins mensuelle. Dirigée par le constructiviste Alexeï Gan, elle se définit comme une « revue de cinématographie et de photographie », mais il s'agit avant tout d'une revue de cinéma qui considère la photographie comme l'une des branches organiques du septième art. S'appuyant sur une vision productiviste, utilitaire,

3 P. Liadov, « Rousskaïa perioditcheskaïa foto-literatoura » [« Littérature périodique russe sur la photographie »], *Foto-Almanakh* (Moskva, Sovetskoe Foto), n° 1, 1928, p. 273-280.

industrielle et sociale de l'art, elle s'applique à valoriser le cinéma comme forme d'agitation, comme forme artistique nouvelle, affranchie de toute tradition, et par là même, capable de rendre compte des transformations et évolutions sociales liées à la révolution bolchévique. Cette conception transparait dans la mise en page dynamique de la revue, assurée essentiellement par Alexandre Rodtchenko et Varvara Stepanova, sa compagne, qui s'inspirent tout autant du cinéma hollywoodien que de la qualité tapageuse de la réclame. Tout en consacrant la majeure partie de son contenu au cinéma, la revue aborde aussi l'art de la photographie à travers une rubrique intitulée « Fot », qui informe le lecteur des dernières inventions et découvertes photographiques ainsi que de leurs applications scientifiques, industrielles et médicales. Le lien organique posé par la revue entre la photographie et le cinéma explique l'importance qui y est dévolue à la forme du photomontage, qui apparaît alors pour la première fois dans la presse russe. En effet, dès le premier numéro, des photomontages satiriques de Rodtchenko à l'égard des expérimentations théâtrales et artistiques contemporaines sont reproduits dans un article de Gan intitulé « Matériau imprimé pour la critique, montages du constructiviste Rodtchenko »<sup>4</sup> (fig. 136). Établissant une distinction entre les pratiques de collage et de photomontage effectuées dans l'Occident capitaliste et les expériences menées en Russie « prolétarienne », Gan décrète, dans un raccourci extrêmement simplificateur, que Rodtchenko est le premier à avoir su utiliser un matériau journalistique pour en tirer un collage à visée critique. Au n° 3, des photomontages de Rodtchenko sont à nouveau convoqués pour illustrer un article intitulé « Le montage », qui reprend les définitions suivantes du montage cinématographique exposées par Lev Koulechov dans son ouvrage *La Bannière du cinématographe* (1920) : le montage permet d'organiser un matériau visuel pour agir sur le spectateur ; il rompt avec l'unité de temps et de lieu du théâtre classique ; il permet de reconstruire le monde à sa guise<sup>5</sup>. Bien que destinées au cinéma, ces définitions trouvent ici une application en photographie, comme le démontrent les photomontages de Rodtchenko qui s'appuient sur ces principes de simultanéité ; s'inspirant du rythme et du montage dynamique des films d'action hollywoodiens (loués par Koulechov), Rodtchenko en découpe des photogrammes et les recycle dans des équivalents photographiques du montage cinématographique. Les variations d'échelle correspondent aux variations de plans au cinéma, tandis que les mots, disposés dans tous les sens, y jouent le rôle d'intertitres dynamiques. Rodtchenko recourt aussi au photomontage

4 Redaktsia, « Petchatny material dlia kritiki smontirovan konstruktivistom Rodtchenko », *Kino-Fot*, n° 1, 25-31 août 1922, p. 13.

5 « Montaj: iz knigi o kinematografii Koulechova » [« Le montage : extrait du livre sur le cinéma de Koulechov »], *Kino-Fot*, n° 3, 19-26 septembre 1922, p. 11-12.

136. Alexeï Gan, « Matériau imprimé pour la critique, montages du constructiviste Rodtchenko », *Kino-Fot*, n° 1, 25-31 août 1922, p. 13, cliché Bibliothèque nationale de Russie, Moscou. Reproduit à partir du microfilm



pour concevoir les couvertures des n<sup>os</sup> 2, 4, et 5 de la revue. Toutefois, dans l'économie visuelle globale du périodique, la photographie est en définitive assez peu représentée ; il est à cet égard significatif que, parmi les nombreuses œuvres de Rodtchenko retenues comme illustrations, figurent en majorité non pas ses photographies, mais des reproductions de ses travaux plastiques réalisés entre 1917 et 1920, notamment de ses toiles et de ses constructions « sans objet ».

*Kino-Fot* cesse de paraître en janvier 1923. Il faut attendre trois ans pour que paraissent deux revues consacrées à la photographie, *Sovetskoe Foto* et *Fotograf*.

### FOTOGRAF

Le premier numéro de *Fotograf* paraît en janvier 1926. La revue dépend de l'Union panrusse des photographes (VOF), la plus importante association de photographes professionnels, fondée en 1913, qui milite essentiellement pour défendre les droits des photographes (droits d'auteur, autorisations de photographe), et qui tente de procurer à ses membres des solutions face à la pénurie de matériel photographique qui affecte la Russie bolchévique depuis le début de son existence. Outre la VOF, la revue *Fotograf* est également proche, par ses positions, de la Société russe de photographie (RFO), créée en 1894 et rassemblant des artistes photographes ainsi que des spécialistes d'optique et de chimie. Les artistes membres de la RFO appartiennent pour la plupart au courant pictorialiste et leur pratique photographique remonte généralement à la période prérévolutionnaire.

*Fotograf* existera pendant quatre ans, de 1926 à 1929. Publiée à une fréquence bimensuelle, la revue est composée de 72 pages et mesure 20 × 14,5 cm. Tirée à 1 500 exemplaires, elle comporte entre quatre et cinq photographies par numéro. Se définissant comme une « revue de photographie pratique », *Fotograf* met l'accent, comme son titre l'indique, sur l'artiste qu'est le photographe. La revue est en effet essentiellement destinée à des photographes déjà confirmés. Comme l'explique la rédaction, le désir de fonder une revue spécialisée sur la photographie est venu du constat qu'un tel organe était nécessaire pour permettre à la photographie russe d'atteindre le niveau des Occidentaux :

En regardant les revues photographiques étrangères, on se surprend à penser : pourquoi donc chez eux, à l'étranger, trouve-t-on de si belles réalisations en termes de photographie ? Une seule réponse : là-bas, tout est au service du photographe, l'optique, la chimie, le matériel et le grand nombre de belles revues grâce auxquelles toute personne s'intéressant aux accomplissements de la photographie peut en suivre le développement et y participer. Puisque c'est

ainsi, pourquoi n'emprunterions-nous pas aussi cette voie ; pourquoi ne nous mettrions-nous pas nous aussi à publier notre revue<sup>6</sup> ?

740

*Fotografse* donne dès lors pour mission de familiariser ses lecteurs avec les progrès et les nouveautés photographiques et surtout d'élever leur niveau de connaissances. La revue comprend ainsi un grand nombre d'articles techniques, couvrant tous les aspects et toutes les étapes de la pratique photographique (optique, équipement, chimie, prise de vue, développement, etc.). L'histoire de la photographie n'est pas en reste, avec la rubrique « Histoire de la photographie, acteurs de la photographie ». En outre, dans les rubriques « Questions professionnelles » et « Conseils utiles », la revue prodigue à ses lecteurs des recommandations et des précisions d'ordre juridique et économique. Par ailleurs, *Fotograf* tient son lectorat au courant de l'actualité photographique à travers les rubriques « Expositions et concours », « Nouveaux procédés photographiques », « Panorama bibliographique ». Dans cette dernière, la revue se fait le relais de plusieurs revues photographiques étrangères, dont elle reprend essentiellement des considérations techniques. On trouve régulièrement cités, dans ses pages, les titres suivants : pour la presse anglo-saxonne, *British Journal of Photography*, *The Photographic Journal*, *Photo-Era Magazine* ; pour la presse allemande, *Photographische Rundschau*, *Die Photographische Industrie*, *Photographie für Alle*, *Der Satrap*, *Photographische Correspondenz* ; pour la presse en français, *Science et industries photographiques*, *Photo-Revue*, *La Revue française de photographie*, *Photo pour tous*, *Camera* ; pour la presse italienne, *Il Corriere Fotografico*, *Progresso Fotografico*, etc.

Du point de vue théorique, *Fotograf* s'attache à défendre une conception de la photographie comme art, à laquelle est dédiée la rubrique « La photographie artistique et les questions de l'art », qui occupe une place considérable. Tout se passe comme si le fait que la photographie est un art n'était pas suffisamment acquis pour les auteurs, et qu'il leur fallait par conséquent le défendre. Conformément au point de vue des pictorialistes, l'argumentation s'appuie sur un paradigme pictural, qui transparaît dans l'emploi fréquent du terme *svetopis'* pour désigner la photographie. En effet, si, comme *photographie*, celui-ci signifie littéralement « écriture de la lumière », il calque surtout le mot russe *jivopis'*, « peinture » (littéralement « écriture de la vie »). *Svetopis'* est ainsi bien plus

6 « Ot izdatel'stva » [« De la part de l'éditeur »], *Fotograf*, n° 1, janvier 1926, p. 3 : « *Prosmatrivaia zagranitchnye fotografitcheskie journaly, nevol'no natakivaech'sia na mysl', potchemou ou nikh, t. e. za granitseï, takie prekrasnye dostijeniia v oblasti fotografii vo vsem ee ob'eme? Otvet odin: tam vse k ouslougam fotografa: optika, fotografitcheskaïa khimiia, materialy, i prekrasno izdaioushiesia v ogromnom kolitchestve journaly, po kotorym vsiakii, interesouioushiesia dostijeniiami v oblasti fotografii, imeet vozmojnost' sledit' za ee razvitiem i sam soverchenstvovat'sia i t. d. Esli eto tak, to potchemou by i nam ne poiti po etomou pouti i ne natchat' izdatvat' svoi journal?* »

employé dans les pages de la revue que le terme *fotografiia*, pourtant beaucoup plus courant. Comme si cette référence à la peinture n'était pas suffisante, on trouve même parfois l'expression *khoudojestvennaïa svetopis'*, « photographie artistique ». De même, dans les pages de la revue, le photographe est souvent qualifié de *svetopisets*, tandis que l'image photographique est appelée *kartina*, « tableau ». Il s'agit ainsi d'inscrire la photographie dans le système traditionnel des beaux-arts, la peinture étant posée explicitement comme référence et norme. Toutefois, si la photographie est bien définie par les auteurs de *Fotograf* comme un art en raison de sa proximité revendiquée avec la peinture, il ne lui en reste pas moins de progrès à accomplir avant de prétendre égaler cette dernière : « Nous étudions les travaux des peintres et les comparons à des œuvres photographiques. Examinez bien la différence essentielle qu'il y a entre eux<sup>7</sup>. » La revue propose ainsi à ses lecteurs un vaste programme qui doit leur permettre, à force de travail et d'observation, d'assimiler les principes picturaux qui donneront lieu à de véritables photographies artistiques. De nombreux articles établissent à cette fin des parallèles entre peinture et photographie, en termes de composition, de rythme, de lumière, de cadrage. Avec l'injonction d'étudier les maîtres du passé, *Fotograf*s'inscrit dans la lignée des conceptions du commissaire à l'Instruction publique, Anatoli Lounatcharski, garant théorique et institutionnel dont la revue se réclame. Lounatcharski promeut en effet la thèse de « l'héritage », qui consiste non pas à faire table rase de l'art et de la culture du passé (c'est-à-dire bourgeois), mais, au contraire, à en trier et à en assimiler les meilleurs éléments pour pouvoir établir, sur cette base, une nouvelle culture, désormais socialiste. En proposant à ses lecteurs de s'inspirer des maîtres de la peinture, *Fotograf* applique donc ces préceptes à la photographie.

L'aspiration à défendre la photographie comme art se traduit dans l'économie visuelle de la revue. Celle-ci prévoit en effet pour chaque numéro un cahier iconographique, « les suppléments artistiques » [« *khoudojestvennye prilozhenia* »], qui se distingue du reste de la revue par son beau papier et sa qualité d'impression. Il constitue un espace de contemplation visuelle venant interrompre un contenu essentiellement textuel, où les photographies s'imposent au lecteur-spectateur dans toute leur beauté. Reproduites en pleine page, mises en valeur par un cadre blanc, les photographies y sont présentées comme s'il s'agissait de tableaux (fig. 137). La rédaction de *Fotograf* cherche ici à égaler des revues européennes comme *Das Deutsche Lichtbild*, dont elle admire et envie l'aspect matériel : « En feuilletant ce recueil photographique surpassant tous les autres,

7 E. Tchebotaev, « Koe-çhto o khoudojestvennoï svetopise » [« Quelques mots à propos de la photographie artistique »], *Fotograf*, n° 1-2, janvier 1928, p. 6 : « *My izoutchaem raboty khoudojnikov, sravnivaïa ikh s fotografitcheskimi proizvedeniami. Prismotrites', kakaïa souchestvennaïa raznitsa mejdou nimi.* »

137. Moïseï Nappelbaum, *Joseph et la femme de Putiphar*,  
1925, publié dans le cahier iconographique de *Fotograf*, n°1, janvier 1926,  
non paginé, cliché Bibliothèque nationale de Russie, Moscou

on s'émerveille à chaque page de la sélection des photographies, de leur haut degré de technique, de l'élégance et de la beauté de leurs reproductions<sup>8</sup>. » Dans la lignée de ce qui se faisait déjà dans les revues photographiques pré-révolutionnaires, la rédaction assortit ses portfolios photographiques de commentaires, qui doivent attirer l'attention du lecteur sur les qualités et points remarquables des œuvres présentées, afin de lui permettre de comprendre en quoi il s'agit d'exemples artistiques à suivre : « Le rôle des travaux exemplaires pour les photographes, l'intérêt qu'ils représentent pour eux, l'utilité qu'ils peuvent leur apporter sont bien plus importants, dans bien des cas, que le texte même de la revue<sup>9</sup>. » À cet égard, la revue souhaite publier tout autant des travaux de photographes célèbres que ceux de ses lecteurs ; elle invite donc vivement ces derniers à lui envoyer leurs réalisations. Dans le souci de rendre compte des progrès effectués en la matière, la rédaction s'attache à préciser, dans la légende, l'origine géographique du photographe. Mais force est de constater que la provenance moscovite des clichés occupe une place écrasante parmi les travaux publiés par la revue durant son existence.

En termes de thématique et de style, on observe une large prédilection pour les portraits, les nus, les paysages, les scènes de genre, les scènes d'histoire et, de manière générale, pour l'esthétique pictorialiste, bien représentée dans les pages de *Fotograf* par les travaux de Moïsseï Nappelbaum, Pavel Klepikov, Alexandre Grinberg, ou encore Mikhaïl Sakharov, son rédacteur en chef. Si quelques rares photographies témoignent d'une inscription dans le contexte soviétique, leur traitement reste généralement traditionnel et proche de l'esthétique pictorialiste, comme si les auteurs tentaient de transposer des thèmes soviétiques dans un style datant d'avant la révolution d'Octobre. Jusqu'en 1929, la plupart des travaux publiés dans la revue semblent ainsi se désintéresser des transformations du contexte politique et social. Cette tendance se traduit aussi dans le contenu des articles, qui privilégient nettement les questions techniques et les débats purement esthétiques, et font relativement peu état des questions liées au photo-reportage ainsi qu'à la pratique photographique populaire des amateurs, alors en plein essor. Cet apolitisme sera d'ailleurs fortement reproché à la revue, qu'on accusera d'abriter des survivances bourgeoises, préoccupées uniquement d'Art pour l'Art.

- 8 Pavel Klepikov, « O novykh fotograficheskikh ejegodnikakh » [« Nouvelles publications photographiques annuelles »], *Fotograf*, n° 11-12, novembre 1928, p. 382-383 : « *I vot, perelistyvaia etot iziashneishii iz vsiekh do sikh por izdannyykh gde by to ne bylo fotograficheskikh sbornikov, vy s kajdoï stranitseï porajaetes' i podborom tem snimkov, i vysokoi fotograficheskoi tekhnikoï ikh, i iziashestvom i krasotoï vosproizvedeniia.* »
- 9 « Ot redaktsii » [« De la part de la rédaction »], *Fotograf*, n° 9-10, septembre 1926, p. 4 : « *Znatchenie obraztovykh foto-rabot dlia fotografov i interes, kotory oni dlia nikh predstavliaiout, – v sviazi s toi pol'zoi, kotoroiou oni mogout emou prinesti, – vo mnogikh sloutchaikh ne menee vajny, tchem samy tekst journala.* »

138. Boris Ignatovitch, *Les Roues des moissonneuses*, 1928,  
publié dans le cahier iconographique de *Fotograf*, n°6, juin 1929,  
non paginé, cliché Bibliothèque nationale de Russie, Moscou

À partir de 1929, menacée par le succès croissant de *Sovetskoe Foto*, sa rivale, *Fotograf* change de formule. La revue déploie désormais un graphisme stylisé, rompant avec l'esthétique prérévolutionnaire qui la caractérisait. Parmi les photographies reproduites, à côté des portraits et des paysages traditionnels, toujours très présents, apparaissent de nouveaux sujets, en lien avec la transformation du pays, aussi bien industrielle qu'agricole, traités dans des styles constructiviste et prolétarien jusque-là étrangers à la revue. Sont ainsi publiées pour la première fois des œuvres d'Arkadi Chaïkhet, d'Alexandre Rodtchenko, de Boris Ignatovitch, ou encore de Dmitri Debabov. La revue reproduit parfois des photographies qui viennent d'être montrées dans *Sovetskoe Foto* : par exemple, le portfolio photographique du n° 6 comprend une photographie d'Ignatovitch qui a servi de couverture au n° 8 de *Sovetskoe Foto* (fig. 138). Tout se passe comme si la revue, pour se maintenir, s'était décidée à intégrer tous les styles possibles à son répertoire. Mais ces tentatives seront insuffisantes, puisque elle s'arrête fin 1929. *Fotograf* n'aura pas tenu face à *Sovetskoe Foto*.

745

#### SOVETSKOE FOTO

En avril 1926, une autre revue dédiée à la photographie voit le jour en Union soviétique, *Sovetskoe Foto*. Tiré à 10 000 exemplaires, soit six fois plus que *Fotograf* à ses débuts, ce mensuel de 32 pages, qui mesure 26 × 16,5 cm, est dirigé par Mikhaïl Koltsov, figure clé du paysage journalistique soviétique. Il avait notamment lancé en 1923 le magazine illustré *Ogoniok*, l'un des titres phares de la presse soviétique, qui se caractérise par l'importance accordée à la photographie, notamment au photo-reportage. Un lien organique unit ainsi la revue spécialisée *Sovetskoe Foto* à la presse populaire illustrée. La revue existera jusqu'en 1931 – elle est alors rebaptisée *Proletarskoe Foto*, avant de réparaître en 1934 sous son nom d'origine, et ce, jusqu'en 1992.

*Sovetskoe Foto* entend créer un type totalement neuf de revue photographique, qui s'adresse aux « masses ouvrières et la campagne ». Comme son titre l'indique, elle se donne pour objectif de soutenir une « photographie soviétique », soit une photographie qui contribue à la construction de la Russie soviétique. Elle met d'emblée l'accent sur la nécessité de doter la pratique photographique d'une dimension collective, aux antipodes de la pratique artistique individuelle, telle que la promeut *Fotograf*, qui ne concerne que les « gastronomes de la photographie<sup>10</sup> ». C'est donc pour permettre aux masses de s'impliquer davantage dans la photographie que *Sovetskoe Foto* voit le jour. Elle se distingue

10 Redaktsia, « Za sovetskouiou fotografiou » [« Pour une photographie soviétique »], *Sovetskoe Foto*, n° 1, avril 1926, p. 1 : « gastronomov ot fotografii ».

ainsi par l'attention qu'elle porte au mouvement photographique populaire des amateurs, dont elle se fait le porte-parole ainsi que l'organe de référence. Le photographe amateur issu des masses est en effet le prototype de l'homme nouveau que la société soviétique espère engendrer : un homme d'origine sociale modeste, s'instruisant par la photographie et contribuant à son tour, par sa pratique, à l'expansion de l'instruction générale. C'est l'exact opposé de l'amateur bourgeois, le *chelkatch*, « le cliqueur », celui qui appuie sans réfléchir sur son Kodak dans le seul but de se distraire<sup>11</sup>.

En tant que plate-forme du mouvement photographique amateur ouvrier, *Sovetskoe Foto* se fait le relais de la section des cinéastes et des photographes amateurs de l'ODSK, la Société des amis du cinéma soviétique, fondée en 1925, qui se donne pour mission d'accroître le niveau d'instruction des Soviétiques, notamment à la campagne, par le biais du cinéma et de la photographie. Dans ce cadre, la revue consacre de nombreux articles aux cercles photographiques amateurs des ouvriers, les *fotokroujki*, qui ne cessent de fleurir dans tout le pays. On y explique comment fonder de tels cercles au sein des clubs ouvriers, comment les équiper, les gérer, les animer, etc. De même, on insiste sur le rôle capital des *fotokroujki* dans les journaux muraux des usines et industries, qui sont alors légion : en photographiant des comportements exemplaires, mais aussi et surtout les comportements nuisibles des employés, le photographe amateur peut contribuer à améliorer le fonctionnement de l'usine. On incite ainsi le photographe amateur à capturer, dès qu'il le peut, les employés en situation d'ivresse, d'absentéisme, ou de tout ce qui relèverait du « hooliganisme<sup>12</sup> ».

En plus de s'inscrire à un *fotokroujok*, le photographe amateur peut aussi devenir un *fotokor*, un correspondant photographique amateur pour la presse, qui rend compte de son quotidien à l'usine, à la campagne, etc. Le *fotokor* est l'équivalent photographique du *rabselkor*, le correspondant ouvrier ou paysan volontaire, qui envoie spontanément des articles à des organes de presse locaux. La revue milite ainsi pour que le pays soit entièrement quadrillé par des *fotokory* et pour que leur production photographique soit pleinement intégrée au sein de la presse nationale et locale. C'est pourquoi la revue publie régulièrement des entretiens de *fotokory* ayant réussi à s'implanter dans des réseaux de presse locaux, afin qu'ils fassent part de leur expérience et qu'ils expliquent au lecteur comment suivre leur exemple.

11 D. Ikhok, « Journal i organizatsia rabotchikh-fotografov v Germanii » [« La revue et l'organisation des photographes ouvriers allemands »], *Sovetskoe Foto*, n°8, novembre 1926, p. 220.

12 N. Beliaev, « Fotorabkory protiv houligantsva » [« Les *fotorabkory* contre le hooliganisme »], *Sovetskoe Foto*, n°7, octobre 1926, p. 198.



Outre au mouvement photographique amateur soviétique, la revue accorde aussi une attention toute particulière au développement des mouvements ouvriers des photographes amateurs à l'étranger, notamment en Allemagne. En effet, elle aspire à la fondation d'une Internationale photographique qui unirait les mouvements ouvriers des photographes amateurs du monde entier. *Sovetskoe Foto* rapporte à cet égard régulièrement des informations relatives à l'organe *Der Arbeiter-Fotograf* [*Le Travailleur photographe*], fondé par Willi Münsterberg quasiment en même temps que *Sovetskoe Foto*, en août 1926, et dont le fonctionnement et les objectifs sont fortement similaires<sup>13</sup>.

Mais il ne suffit pas d'informer le lecteur des progrès et des nouvelles du mouvement photographique amateur : encore faut-il lui enseigner les règles de l'art photographique. La revue consacre ainsi de nombreux articles aux techniques de base de la photographie, rédigés dans une langue aussi simple et accessible que possible. De même, elle se donne pour mission d'éduquer le regard de l'amateur, en lui apprenant à « observer tous les détails de notre vie en société, de notre quotidien<sup>14</sup> ». Il s'agit de faire du photographe un observateur de la société et de ses mécanismes, soit un photographe au service de la collectivité, utile à la société (*fotograf-obchestvennik*), un photographe acteur du quotidien (*fotograf-bytovets*). Afin donc d'exercer le regard de son lecteur, la revue organise des concours photographiques. Les participants sont priés de bien préciser leur identité, leur lieu de résidence, le matériel utilisé ainsi que leur statut (professionnel, amateur, membre d'un *fotokroujok*, etc.). La revue reproduit dans ses pages les photographies primées, tout en expliquant pourquoi elles ont été sélectionnées, de manière à faire comprendre au lecteur en quoi consiste une bonne photographie. La revue crée aussi en 1927 une rubrique intitulée « Comment il ne faut pas photographier », qui fournit des exemples de ce qu'il ne faut surtout pas faire, à partir de mauvaises photographies envoyées par des lecteurs participant aux concours<sup>15</sup>.

Outre aux amateurs issus des masses, *Sovetskoe Foto* s'adresse aussi aux photo-reporters, dont le nombre et l'importance ne cessent de croître, notamment depuis 1923, date à laquelle la presse illustrée réapparaît en Russie<sup>16</sup>. Il est donc absolument nécessaire qu'un organe spécialisé s'en fasse le porte-parole, afin que

13 Voir Joachim Büthe, « *Der Arbeiter-Fotograf* ». *Dokumente und Beiträge zur Arbeitfotografie, 1926-1932* [« *Der Arbeiter-Fotograf* ». *Documents et contributions sur la photographie au travail, 1926-1932*], Köln, Prometh, 1978.

14 Ian Roudzoutak, « Privetstvia » [« Salutations »], *Sovetskoe Foto*, n°8, 15 mai 1929, p. 254 : « *vnimatel'no vsmatrivat'sia vo vse melotchi nashei obshchestvennoi jizni, byta* ».

15 Redaktsia, « Kak ne nado snimat' dlia konkursa "Za rabotoi" » [« Comment il ne faut pas photographier pour le concours "Au travail" »], *Sovetskoe Foto*, n°1, janvier 1927, p. 23.

16 Alexandre Dementiev, *Otcherki po istorii rousskoi i sovetskoi journalistiki* [Essais sur l'histoire du journalisme russe et soviétique], Moskva, Naouka, 1966, p. 441-442.

le photo-reporter puisse pleinement comprendre son rôle et s'affirmer. Plusieurs articles l'informent ainsi de points juridiques relatifs, entre autres, aux droits d'auteur. De même, la rédaction de *Sovetskoe Foto* a à cœur de dresser le bilan de l'activité des photo-reporters en Union soviétique, allant même jusqu'à exiger parfois la création d'un musée du photo-reportage<sup>17</sup>. Enfin, la revue se consacre également à la place du photo-reportage dans la presse soviétique. C'est ainsi qu'est instaurée la rubrique « Comment photographier pour les journaux et les magazines », qui devient à partir de 1928 « La photographie pour les journaux et les magazines ». Assurée par Viktor Mikouline, photographe et rédacteur en chef adjoint de la revue, qui avait été en charge en 1925 d'une rubrique similaire pour le magazine *Ogoniok*, elle prodigue des conseils au photo-reporter pour qu'il fournisse de bonnes images à la presse. De même, régulièrement, des articles d'Efim Zozoulia – qui avait écrit en 1924-1925 sur les mêmes questions dans la revue *Journalist* – procèdent à une analyse détaillée des photographies publiées dans la presse contemporaine. Enfin, la parole est donnée aux photo-reporters eux-mêmes, dans la rubrique « Les photojournalistes parlent de leur métier », qui fait intervenir des figures célèbres comme Arkadi Chaïkhet, Max Alpert, Siemon Friedland, Roman Karmen, ou encore Dmitri Savelev. Ils y livrent leur vision de la profession et donnent des conseils pratiques et techniques au futur photo-reporter. À partir de 1929, plusieurs articles s'attachent aussi à décrire les conditions de travail des photo-reporters occidentaux, oscillant entre envie face aux équipements techniques avancés de leurs collègues étrangers, et dénigrement face aux orientations « bourgeoises » des journaux pour lesquels ils travaillent. Enfin, en 1929 également, la rédaction élargit l'exercice du concours photographique, jusque-là destiné aux seuls amateurs, aux photo-reporters : entendant améliorer le niveau du photo-reportage soviétique, la rédaction propose d'instaurer une compétition entre photo-reporters célèbres. Celle-ci reprend le mot d'ordre de la « compétition socialiste », lancé alors dans toutes les sphères de la société soviétique, dans le cadre du plan quinquennal<sup>18</sup>.

De manière plus générale, la revue s'adresse enfin à toute personne s'intéressant à la photographie. Elle publie ainsi un certain nombre d'articles d'économie, qui détaillent l'état de l'industrie photographique russe – un des enjeux étant, comme dans d'autres domaines industriels, de s'affranchir de la dépendance à l'égard des produits importés. Enfin, la revue se montre attentive, comme *Fotograf*, à transmettre régulièrement à son lecteur des références bibliographiques et des extraits issus de la littérature photographique étrangère.

17 Grigori Boltianski, « Fotografiia v epokhe revolioutsii » [« La photographie à l'époque de la révolution »], *Sovetskoe Foto*, n° 3, juin 1926, p. 72-73.

18 Redaktsia, « Sorevnovanie foto-reporterov » [« La compétition des photo-reporters »], *Sovetskoe Foto*, n° 20, 20 octobre 1929, p. 620.

Ainsi, dans le n° 11 de 1927, la rédaction annonce avec fierté avoir instauré des relations d'échange avec vingt-sept revues photographiques de dix pays différents (Autriche, Angleterre-Irlande [*sic*<sup>19</sup>], Argentine, Belgique, Allemagne, Italie, Pologne, États-Unis, France et Tchécoslovaquie), ce qui lui assure, d'une part, une bonne diffusion internationale, de l'autre, un solide panorama des avancées et des progrès mondiaux en photographie<sup>20</sup>. En la matière, *Sovetskoe Foto* dépasse *Fotograf* de très loin.

En raison du large public qu'elle vise, la revue *Sovetskoe Foto* rencontre un succès immédiat : de 10 000 exemplaires au début de 1926, elle passe très rapidement à 12 000, atteignant les 25 000 en 1929, année où elle change de périodicité pour devenir bimensuelle, afin de répondre aux multiples demandes des lecteurs allant dans ce sens. Dans une de ses couvertures de 1929, *Sovetskoe Foto* célèbre ces tirages records en mettant en scène une paysanne souriante portant fièrement une large brassée d'exemplaires (fig. 139). Grâce à ce succès, *Sovetskoe Foto* peut, à partir de 1928, éditer chaque année un imposant almanach photographique imprimé sur du papier de qualité (320 pages assorties de 24 planches photographiques), dressant le bilan annuel de la photographie soviétique. À plusieurs reprises, la revue publie des courriers élogieux de ses lecteurs (évidemment sélectionnés). Ainsi, en 1927, on peut lire, parmi les résultats d'une enquête de satisfaction menée auprès de son lectorat, le propos suivant : « *Sovetskoe Foto* est une revue d'un type totalement nouveau ; elle est non seulement intéressante pour le photographe mais aussi pour tout homme cultivé<sup>21</sup>. » La revue se diffuse également bien à l'étranger, comme le révèle le fait qu'à partir du n° 8 de 1926, son prix est indiqué sur la couverture en roubles comme en dollars.

Notons toutefois un certain décalage entre les aspirations de *Sovetskoe Foto*, à savoir servir le photo-reporter et l'amateur issu des masses, et son contenu. En effet, alors que la revue proclame vouloir bannir de ses pages les préoccupations purement esthétiques des groupes affiliés à *Fotograf*, auxquels elle reproche d'être déconnectés de la vie et de la construction socialiste, elle ne cesse de publier des travaux photographiques qui contredisent ce programme. On trouve ainsi régulièrement, jusqu'en 1929, des reproductions de portraits, de paysages, de natures mortes, etc., qui auraient davantage leur place dans les pages de *Fotograf* que dans celles de *Sovetskoe Foto*. Il arrive d'ailleurs que les deux revues reproduisent les mêmes travaux. De même, alors que la revue

19 L'auteur considère que l'Angleterre [*sic* pour le Royaume-Uni] et l'Irlande ne sont qu'un seul et même pays, malgré l'indépendance de l'Irlande obtenue en décembre 1921.

20 Redaktsia, « 10 stran – 27 journalov » [« 10 pays – 27 revues »], *Sovetskoe Foto*, n° 11, novembre 1927, p. 356.

21 Redaktsia, « Naedine s tchitatelem » [« En tête à tête avec le lecteur »], *Sovetskoe Foto*, n° 1, janvier 1927, p. 4 : « *Sovetskoe Foto – fotografitcheski journal soverchenno novogo tipa: on interesen ne tol'ko fotografou, no i kajdomou koul'tournoumou tchelovekou.* »

139. Auteur et titre non précisés, couverture de *Sovetskoe Foto*, n° 24,  
décembre 1929, cliché Bibliothèque nationale de Russie, Moscou

revendique sa proximité avec les masses, elle ne se prive pas de publier, pendant ses deux premières années d'existence, les travaux formellement complexes des constructivistes. Elle reprend notamment les photographies de Rodtchenko publiées ces années-là dans les revues *Novy Lef* [*Le Nouveau Front de gauche pour l'art*] et *Sovetskoe Kino* [*Cinéma soviétique*], où ce dernier se montre très actif. En revanche, à partir de 1928, le ton se durcit radicalement à l'égard de Rodtchenko, culminant en 1929 avec des reproches très violents relatifs à son « formalisme », à son goût pour les angles de vue inhabituels et les raccourcis spectaculaires, qui sont taxés par la revue de « doïzisme »<sup>22</sup> (goût pour la « vue d'oiseau »). Ces attaques témoignent de l'évolution de la revue vers un paradigme exclusivement prolétarien, hostile aux expérimentations formelles et promouvant des œuvres « accessibles à des millions ».

En ce qui concerne la conception théorique de la photographie de la revue, on observe également un décalage par rapport au programme initialement fixé, notamment parce que *Sovetskoe Foto* n'arrive pas à s'affranchir du paradigme des beaux-arts. On peut lire ainsi dans le n° 1 de 1926 les propos suivants, à propos d'un portrait photographique de Vladimir Maïakovski : « Le cliché a l'air d'un dessin exécuté à la mine de plomb, il peut remplacer le dessin d'un artiste<sup>23</sup>. » Le poids de ce modèle pictural est tel que certains artistes et intellectuels publiés par la revue se sentent obligés de le dénoncer. Par exemple, au numéro suivant, le constructiviste Ossip Brik appelle à remplacer le « tableau » (*kartina*) par le « photo-cadre » (*foto-kadr*), et cherche à démontrer la supériorité de la photographie sur la peinture : « Aucun peintre, même le plus talentueux, ne peut produire une ressemblance comparable à celle de l'appareil photo<sup>24</sup>. » Donnant en exemple Rodtchenko, qui a quitté la peinture pour embrasser la photographie, Brik somme ses lecteurs de pratiquer la photographie sans s'appuyer sur des principes picturaux. Le modèle des beaux-arts reste néanmoins très prégnant dans la revue, comme le prouvent les nombreux articles conseillant aux photographes de s'inspirer de la peinture, exactement comme dans *Fotograf*. Ainsi, en 1928, Nikolai Trochine inaugure une rubrique, intitulée « Les voies de la culture photographique », dans laquelle il propose au lecteur de se familiariser avec les chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art (Dürer, Michel-Ange, Rubens, Raphaël, etc.)<sup>25</sup>.

22 Nikolai Chebouïev, « Vystavotchnye vpetchatlenia » [« Mes impressions aux expositions »], *Sovetskoe Foto*, n° 9, mai 1929, p. 287-289.

23 A. Boukinik, « Posledovatel'ny khod rabot pri pigmentirovanii » [« La marche correcte à suivre durant la pigmentation »], *Sovetskoe Foto*, n° 1, avril 1926, p. 21 : « *Otpetchatok imeet vid risounka, ispolnennogo svintsovyim karandachom, i mojet zamenit' risounok khoudojnika.* »

24 Ossip Brik, « Foto-kadr protiv kartiny » [« Le photo-cadre contre le tableau »], *Sovetskoe Foto*, n° 2, mai 1926, p. 40-42 : « *Ni odin samy talantlivy jivopisets ne mojet dat' takogo skhodstva, kak foto-apparat.* »

25 Nikolai Trochine, « Pouti fotografitcheskoï koul'toury » [« Les voies de la culture photographique »], *Sovetskoe Foto*, n° 1, janvier 1928, p. 10-13 ; *Sovetskoe Foto*, n° 2, février 1928, p. 50-56.

Ce paradigme pictural est parfois concurrencé dans les pages de la revue par le modèle du cinéma. Bien qu'historiquement la photographie soit apparue avant le cinéma, on insiste régulièrement sur les dettes de la photographie à l'égard du cinéma. Par exemple, le photographe Pavel Grokhovski décide d'intituler la série d'articles qu'il consacre à la photographie « Le cadre dynamique », en rappelant que le « cadre » est une notion venue du cinéma – « photogramme » se dit en effet *kadr* en russe. Il place ainsi sur un même plan le photogramme en tant que « découpe dans une pellicule de plusieurs mètres » et le « photo-cadre » en tant qu'« instant découpé dans la vie »<sup>26</sup>. L'influence du cinéma est par ailleurs clairement perceptible dans l'injonction qui est régulièrement faite aux photographes de recourir à un cadrage serré, garant d'expressivité et de lisibilité. Le tribut au cinéma est alors explicitement souligné : « En termes cinématographiques, on peut parler de “gros plan”<sup>27</sup>. »

752

La réflexion de la revue sur la photographie passe aussi par ses expérimentations sur la mise en page. Dans ses couvertures aux sujets très variés, toujours illustrées par une photographie en grand format, la figure du photographe en action revient de manière récurrente. Il s'agit non seulement d'affirmer l'identité de la revue en tant que revue de photographie, mais aussi et surtout d'inciter le lecteur à se saisir à son tour d'un appareil photographique. Par ailleurs, la rédaction se montre très soucieuse d'améliorer son aspect visuel et matériel. À cette fin, elle soumet périodiquement des questionnaires au lecteur, comme cette enquête :

Êtes vous satisfaits de la répartition des images dans la revue ? Que faut-il changer ? Faut-il accroître ou diminuer la quantité d'illustrations par rapport au texte ? [...] Nommez, par ordre croissant, vos trois photographies préférées parues en 1928. Dites quelle est la meilleure couverture de 1928. Donnez votre avis sur l'apparence du journal (format, papier, lisibilité de la police)<sup>28</sup>.

De même, elle informe ses lecteurs de ses progrès en termes d'impression. Par exemple, au dernier numéro de 1927, la rédaction annonce que la qualité

26 Pavel Grokhovski, « Dinamitcheski kadr » [« Le cadre dynamique »], *Sovetskoe Foto*, n° 1, janvier 1927, p. 6-8 : « *vyrezka odnogo snimotchka iz mnogometrovoi lenty* » ; « *foto-kadr – eto mgnovienie, vyrezannoe iz jizni* ».

27 Anton Telechov, « Fotooblojka journala » [« La couverture photographique d'un magazine »], *Sovetskoe Foto*, n° 8, août 1927, p. 228 : « *Primeniaia termíny kino, eto mojno nazvat' "pervym planom"* ».

28 « *Tchto doumaet tchitatel Sovetskogo Foto o svoem journal'e ?* » [« Quel est l'avis du lecteur sur *Sovetskoe Foto* ? »], *Sovetskoe Foto*, n° 12, décembre 1928, p. 573 : « *Oudovletvoriat li vas raspolozhenie materiala v journal'e, tchto sledouet izmenit', sledouet li ouvelitchit' ili oumen'chit' količestvo illiustratsii za schet teksta? [...] Nazovite tri loutchikh illiustratsii za 1928 god (v poriadke postepennosti). Nazovite loutchouiou oblojkou. Vashe mnenie o vnechnosti journala (format, boumaga, ne noujen li bolee kroupny chrift).* »

des illustrations sera nettement supérieure en 1928, grâce à une « attention particulière portée aux aspects techniques de l'impression<sup>29</sup> ». Et en 1928, elle effectue le pronostic suivant pour l'année à venir :

Notre éditeur [...] a souscrit un accord avec l'imprimerie Iskra Revolioutsia, qui a installé de nouvelles machines étrangères, spécialement pour *Sovetskoe Foto*. [...] À partir de mars, on peut s'attendre à ce qu'en matière d'impression des images, *Sovetskoe Foto* prenne la première place en URSS parmi les revues photographiques du monde entier<sup>30</sup>.

Entre 1926 et 1929, la revue s'adonne aussi à différents exercices de mise en page. Par exemple, au n° 9 de 1928, la rédaction se livre à une expérience qu'elle estime inédite dans l'histoire du journalisme : partant du principe qu'une photographie doit être capable de parler par elle-même, elle décide de publier les photographies de son cahier iconographique telles quelles, sans légendes. Ce dispositif fait ainsi ressortir les échos formels et les effets de montage entre les images (fig. 140). Il s'agit par ailleurs d'insister aussi sur la dimension collective du travail journalistique<sup>31</sup>. De fait, dans ce numéro, l'absence de légendes abolit toute hiérarchie entre amateur et professionnel. Ces expérimentations se poursuivent deux numéros plus tard avec l'introduction d'une nouvelle rubrique, les « Énigmes photographiques », dans laquelle le lecteur doit mobiliser son sens de l'observation pour pouvoir répondre à des questions relatives à des photographies reproduites<sup>32</sup>. La rédaction cherche par là à valoriser le pouvoir éducatif et pédagogique de la photographie. Enfin, en 1929, dans les n°s 22 et 23, apparaissent pour la première fois des séries de photographies réalisées sur un même thème, à savoir des mains, dont le photographe, Arkadi Chaïkhet, s'applique à souligner la fonction de marqueur social. La rédaction espère ainsi contribuer au développement du genre de la série photographique en Union soviétique : « Le panorama photographique, l'essai photographique sont encore peu répandus chez nous. Il est indispensable

29 Redaktsia, « Programma journala » [« Le programme de notre revue »], *Sovetskoe Foto*, n° 12, décembre 1927, p. 393 : « *osoboe vnimanie boudet obrasheno na tekhnicheskouiou storonou izdania* ».

30 Redaktsia, « Thto nado znat nachim tchitateliam i podpistchikam » [« Ce que les lecteurs et abonnés doivent savoir »], *Sovetskoe Foto*, n° 12, décembre 1928, p. 574 : « *Nash izdatel' [...] voshel v soglashenie s tipografiei Iskra Revolioutsia, kotoria oustanovila novye zagranitchnye mashiny spetsialno dlia Sovetskoe Foto. [...] S marta mojno ojidat', chto po tekhnike vosproizvedenia illiustratsii Sovetskoe Foto zaïmet pervoe mesto v SSSR sredi fotograficheskikh journalov mira.* »

31 Endé, « K nashim illiustratsiam » [« Au sujet de nos illustrations »], *Sovetskoe Foto*, n° 9, septembre 1928, p. 425-426.

32 Redaktsia, « Zagadotchny snimok » [« L'énigme photographique »], *Sovetskoe Foto*, n° 11, novembre 1928, p. 520-521.

140. Auteurs et titres non précisés, photographies publiées dans le cahier iconographique sans légende de *Sovetskoe Foto*, n° 9, septembre 1928, p. 393, cliché Bibliothèque nationale de Russie, Moscou



de leur fournir une impulsion car ils représentent un passage direct vers la forme plus élevée qu'est le photo-cinéma<sup>33</sup>. »

Le genre de la série photographique connaîtra effectivement une grande fortune par la suite, dans le cadre de la propagande en faveur du plan quinquennal et de l'évolution vers le paradigme réaliste socialiste.

Ce panorama des revues soviétiques sur la photographie pendant les années vingt pourrait être utilement complété par une étude de détail consacrée à la manière dont d'autres revues artistiques de l'époque s'emparent du champ de la photographie, comme *Sovetskoe Kino* et *Novy Lef*. En effet, ces revues interagissent aussi bien avec l'apparence matérielle qu'avec le contenu théorique des organes de presse spécialisés sur la photographie étudiés ci-dessus, offrant aux acteurs de ces derniers des espaces d'expression complémentaires. La figure de Rodtchenko en offre peut-être la meilleure illustration, dans la mesure où celui-ci s'appuie sur tout un ensemble de revues pour diffuser ses travaux photographiques dans l'espace public et affirmer ses conceptions relatives à la photographie. Remettre ses photographies dans ce contexte de production et de circulation – soit cesser de les considérer comme des objets esthétiques autonomes – permet ainsi de mettre en évidence la complexité du réseau de revues au sein duquel elles s'inscrivent et se déploient.

#### BIBLIOGRAPHIE

- LODDER Christina, « Promoting Constructivism. *Kino-Fot* and Rodchenko's Move into Photography », *History of Photography*, vol. XXIV, n° 4, 2000, p. 292-299.
- MARGOLIN VICTOR, *The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 102-104.
- MELOT-HENRY Annette, *La Photographie soviétique de 1917 à 1945*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2012, p. 51-61 et 295-300. [thèse de doctorat remaniée]
- STIGNEEV Valeri, *Vek Fotografii, 1894-1994. Otcherki istorii otetchestvennoi fotografii [Un siècle de photographie, 1894-1994. Essais sur l'histoire de notre photographie nationale]*, Moskva, LKI, 2007, p. 85-88 et 285-291.
- TUPITSYN Margaret, *The Soviet Photograph, 1924-1937*, New Haven/London, Yale University Press, 1996.

33 Redaktsia, « Nashi mezzo-tinto. Obzor illiustratsii » [« Nos mezzotintes. Aperçu des illustrations »], *Sovetskoe Foto*, n° 22, novembre 1929, p. 691 : « Foto-obzory, foto-otcherki ou nas malo razvity. Neobkhodimo dat' tolchok k ikh razvitiu, tak kak oni iavliaioutsia neposredstvennoi perekhodnoi stoupeniou k vyshej forme primeneniia fotografii-kino. » Le terme *mezzo-tinto* renvoie probablement à un procédé d'héliogravure.

WOLF Erika, « Selected New Acquisitions. The Context of Early Soviet Photojournalism, 1923-1932 », *Zimmerli Journal*, n° 2, 2004, p. 106-117.

—, « The Soviet Union: from Worker to Proletarian Photography », dans *The Worker Photography Movement (1926-1939)*, cat. expo., dir. Jorge Ribalta, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011, p. 32-50.

ZAKOVYRINA Natalia, « Sozdanie i evolioutsia journala *Sovetskoe Foto* (1926-1931) » [« La création et l'évolution de la revue *Sovetskoe Foto* (1926-1931) »], *Izvestia Oural'skogo Gosudarstvennogo Ouniversiteta. Problemy obrazovania, naouki i koul'toury* [Les Nouvelles de l'université d'État d'Oural. Problèmes d'éducation, de science et de culture], vol. XXIII, n° 56, 2008, p. 193-204.

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

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

CINQUIÈME PARTIE  
ÉMERGENCE DES REVUES SPÉCIALISÉES

Introduction .....	661
984 Les revues de théâtre au xx <sup>e</sup> siècle : un champ de recherche à part entière Marco Consolini .....	663
À la croisée des revues d'art et de théâtre : <i>L'Art et la Scène</i> (1897) Sophie Lucet, Romain Piana.....	675
Un champ et ses porosités : la revue d'art Fabienne Fravallo .....	703
Revues de photographie françaises et américaines (1890-1914) Paul Edwards .....	719
Les revues photographiques soviétiques des années vingt Ada Ackerman .....	735
Revues de cinéma en France des origines aux années trente : culture cinématographique et culture de masse Christophe Gauthier.....	757

SIXIÈME PARTIE  
RÉSEAUX ACTUELS : NUMÉRISATION

Introduction .....	773
Écosystèmes revuistes Jean-Didier Wagner .....	775
Le blog <i>Les Petites Revues</i> : un outil bibliographique sur la toile Mikaël Lugan.....	789

Reconstruire les réseaux historiques de la circulation des imprimés à l'ère numérique: <i>The Yellow Nineties Online</i> et les périodiques esthètes fin-de-siècle	
Lorraine Janzen Kooistra.....	807
<i>Spreading Visual Culture</i> : revues, images et archives pour l'art contemporain	
Giorgio Bacci, Veronica Pesce, Davide Lacagnina, Denis Viva .....	829
Bibliographie générale .....	853
Présentation des auteurs.....	889
Index des noms .....	903
Index des revues .....	945
Table des matières .....	981

