



HAL
open science

Autour du Rire: généalogie et diffusion du synthétisme graphique dans l'espace médiatique fin de siècle

Julien Schuh

► **To cite this version:**

Julien Schuh. Autour du Rire: généalogie et diffusion du synthétisme graphique dans l'espace médiatique fin de siècle. Evanghélia Stead; Hélène Védrine. *L'Europe des Revues*, 2, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015. hal-01140204

HAL Id: hal-01140204

<https://hal.science/hal-01140204>

Submitted on 8 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

AUTOUR DU *RIRE*

Généalogie et diffusion du synthétisme graphique dans l'espace médiatique fin de siècle

En décembre 1897, Le Bocain, un illustrateur qui donne cette année ses premiers dessins dans *Le Rire*, propose un petit diptyque qui résume deux courants stylistiques concurrents dans l'espace des revues satiriques (**Fig. 1**). À gauche, une nature morte (qu'on dirait issue des arts incohérents ou cubiste avant l'heure), représentant des objets quotidiens (siphon, timbale, plumeau...) dans une composition éclatée, sur fond de motifs décoratifs de dentelle, le tout éclairé vigoureusement, provoquant un ballet d'ombres au premier plan. C'est le dessin refusé par « les directeurs de journaux illustrés [qui] ne savent pas apprécier le beau » et traité ce « chef-d'œuvre » de « méli-mélo ». À droite, le dessinateur a « figno[é] un peu » son dessin : les mêmes lignes, grâce à l'ajout de détails, de modelés, forment à présent une scène de rue familière aux lecteurs ; si les proportions sont encore assez déformées, on retrouve dans les visages et les vêtements des personnages le style habituel des illustrations de presse, un style international moyen, « réaliste » au sens où il utilise les moyens de la gravure pour créer une représentation vraisemblable, et qui s'est imposé depuis le milieu du XIX^e siècle grâce « au développement des moyens de transport et des techniques de reproduction, à la circulation accélérée des artistes et des images imprimées¹. » Pourtant, si le dessin peut faire rire (on imagine qu'il s'adresse d'abord aux dessinateurs eux-mêmes, mais sa publication implique une lisibilité plus étendue), c'est justement parce que le style de la case de gauche est reconnaissable : ce que Le Bocain critique plaisamment, ce sont les expérimentations graphiques de certains dessinateurs liés à l'avant-garde, qui ont trouvé dans *Le Rire* un outil de diffusion massive et s'imposent désormais dans plusieurs domaines (affiche, réclame, etc.).

Dans cet hebdomadaire à fort tirage, le lecteur d'aujourd'hui éprouve en effet un certain étonnement en découvrant au sein des 12 pages de l'hebdomadaire, alternant avec des dessins aux traits traditionnels, les productions audacieuses de quelques artistes qui ne sont pas sans rappeler, pour certaines, le style des tableaux les plus avant-gardistes qui garnissent au même moment les murs des galeries en marge du système des Beaux-Arts (celle de Le Barc de Boutteville en particulier, où expose le groupe impressionniste-symboliste) ou, pour d'autres, la complexité décorative des affiches du Salon des Cent de *La Plume*. Ces deux styles avant-

1. Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur (1830-1880)*, Genève, Droz, 2005, p. 80.

gardistes — l'un, que l'on pourrait qualifier de synthétiste², et qui s'incarne le mieux dans les dessins et gravures de Vallotton, fréquent collaborateur du *Rire* ; l'autre, de *modern style*, reprenant les arabesques à la mode à l'époque, et particulièrement représenté dans les dessins de Métivet — obéissent à des modalités de diffusion différentes. En analysant le parcours de certains dessinateurs, j'essayerai ici de faire une sorte de généalogie du style synthétiste, en observant sa circulation dans la presse de l'époque, pour expliquer comment un artiste comme Vallotton peut se voir plébiscité aussi bien dans *La Revue blanche* que dans *Le Rire*, et pourquoi un dessinateur comme Roubille semble parfois faire du Maurice Denis (à moins que ce ne soit l'inverse), en proposant quelques hypothèses sur les modalités de diffusion des modèles graphiques et sur la structuration de l'espace médiatique fin de siècle.

Les Nabis, *La Revue blanche* et *Le Rire*

Rappelons quelques éléments de la création du *Rire*³ : l'hebdomadaire est lancé en novembre 1894 par Félix Juven, un libraire-éditeur qui n'a suscité que peu de travaux⁴ mais qui eut à son actif de nombreuses publications populaires, couvrant des domaines aussi variés que la littérature (*La Lecture illustrée*), la vulgarisation (*La Vie scientifique*), le vélocipède (*La Bicyclette, Paris-Vélo*) ou la mode (*La Femme d'aujourd'hui*). Le succès est immédiatement au rendez-vous pour ce périodique aux reproductions en couleurs soignées en couverture⁵, dont le ton satirique ne cherche guère à déranger : comme la majorité de ses lecteurs, *Le Rire* est antidreyfusard, antisémite, chauvin, raciste, mais d'une manière superficielle et non polémique (à de rares exceptions près⁶). Contrairement aux premiers périodiques satiriques qui furent également des outils de combat idéologique, *Le Rire* se contente de divertir en caricaturant les élites politiques et en se gaussant des modes du jour. Le premier numéro, tiré à 100 000 exemplaires, provoque un tel engouement qu'il fait l'objet de plusieurs tirages d'après les échos que rapporte la rédaction du périodique.

2. Voir Solange Vernois, « Caricature et modernité à la fin du XIX^e siècle. Les trois synthèses », *Ridiculosa*, 2008, n° 14, p. 91-106.

3. Pour une vision d'ensemble de ce périodique, on se reportera aux références mentionnées dans la bibliographie ci-dessous.

4. Voir Méliissa Rousseau, « Félix Juven libraire-éditeur (1862-1947) », mémoire de DEA d'Histoire socio-culturelle, sous la direction de Jean-Yves Mollier, UVSQ, 1999 ; Laurent Bihl, « La Grande Mascarade parisienne. Production, diffusion et réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914 », Thèse d'Histoire contemporaine, Université Paris 1 Sorbonne, sous la direction de Christophe Charle, juin 2010, p. 319-324.

5. Raymond Bachollet, « Les couleurs du *Rire* », *Le Collectionneur français*, n° 198, février 1983, p. 13-15.

6. Laurent Bihl, « V'là les Englishs, numéro spécial du *Rire* (1899) : la satire anglophobe menée jusqu'à l'incident diplomatique », *Ridiculosa*, n° 19, « L'Angleterre et la France dans la caricature », 2012, p. 127-142.

Le véritable architecte du *Rire* est le critique d'art Arsène Alexandre⁷ (1859-1937), choisi par Juven en qualité de directeur artistique de l'hebdomadaire, rôle qu'il conservera jusqu'en 1900. Critique d'art prolifique, Alexandre avait été l'un des premiers, avec Félix Fénéon, à défendre le néo-impressionnisme en 1886. Il admirait Daumier comme Gauguin, protégeait les artistes novateurs (Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bonnard, Maurice Denis) dans les colonnes des quotidiens (*L'Éclair*, *L'Événement*) et était lié avec des artistes (Rodin), des galeristes et des collectionneurs (Durand-Ruel, Théodore Duret), des dessinateurs de presse (Capiello, Caran d'Ache, Chéret, Forain, Willette) et des écrivains (Edmond de Goncourt, Zola, Schwob, Fénéon). En tant qu'historien de l'art, on lui doit en 1891 une *Histoire de l'art décoratif* et en 1892 un volume consacré à *L'Art du rire et la caricature*⁸ qui annonce son implication dans un périodique satirique. Il défend les Nabis dès leurs apparition ; dans une lettre du 7 août 1892, Vuillard rapporte ainsi à Bonnard : « Arsène Alexandre m'a fait un bout de réclame, très gentil dans *L'Éclair*⁹ ». Il collabore à *La Revue blanche*, qui défend des positions esthétiques proches des siennes, en y publiant en novembre 1894 un article intitulé « Réflexions sur l'artiste¹⁰ ».

La liste des collaborateurs envisagés du *Rire*, publiée dans le premier numéro du 10 novembre 1894, prend tout son sens lorsqu'on considère les choix esthétiques d'Arsène Alexandre :

LE RIRE

Publiera dans ses prochains Numéros

DES FANTAISIES ILLUSTRÉES EN COULEURS

ET EN BLANC & NOIR

de MM.

J.-L. Forain, Willette, Caran d'Ache

Fernand Fau

Jossot

7. Sur cette personnalité, voir Joy Newton, « Auguste Rodin and Arsène Alexandre », dans *Le Champ littéraire 1860-1900 : études offertes à Michael Pakenham*, Keith Cameron et James Kearns (dir.), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 1996, p. 113-126.

8. Arsène Alexandre, *Histoire de l'art décoratif, du XVI^e siècle à nos jours*, préface de Roger Marx, Paris, H. Laurens, 1892 ; *L'Art du rire et de la caricature*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1892.

9. Pierre Bonnard et Édouard Vuillard, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 2001, p. 20 ; cité dans Paul-Henri Bourrelier, *La Revue blanche, une génération dans l'engagement (1890-1905)*, Paris, Fayard, 2007, p. 376.

10. Arsène Alexandre, « Réflexions sur l'artiste », *La Revue blanche*, n° 37, novembre 1894, p. 408-410 (extrait de son *Histoire populaire de la peinture*).

**Dépaquit
Paule Crampel
Courboin**

**Georges Delaw
G. Darbour
D'Espagnat**

Gyp

Heidbrinck, Jean Veber, Léandre

Louis Anquetin

Ch. Maurin

H. de Toulouse-Lautrec

P. Bonnard

Hermann-Paul

Marc Mouclier

Vallotton

Rupert-Carabin

Rœdel, etc., etc.

**Louis Morin
A. Schalch
Alphonse Lévy
Grellet
Gumery**

**Verbeck
Vavasseur
Guydo
Charly
Lebègue**

D'autres noms, aimés du public, et d'autres encore qui seront des surprises, seront prochainement révélés à nos lecteurs¹¹.

On y retrouve en effet, aux côtés de dessinateurs de presse satirique et d'écrivains « pour rire » dont les noms étaient attendus et dont Alexandre avait fait l'éloge dans *L'Art du rire et la caricature* (Forain, Willette, Fau, Heidbrinck, Rœdel, Louis Morin...), un groupe d'artistes et d'écrivains qui appartiennent à la « nébuleuse nabis¹² » et gravitent dans l'orbite de *La Revue blanche*¹³. Louis Anquetin (1861-1932), l'un des créateurs du cloisonnisme, exposa au café

11. Avis au lecteur, *Le Rire*, n° 1, 10 novembre 1894, p. 5.

12. François Fossier, *La Nébuleuse nabis : les Nabis et l'art graphique*, Paris, Bibliothèque nationale de France et Réunion des musées nationaux, 1993.

13. Paul-Henri Bourrelier, *op. cit.*, p. 349-352 (« Formation du groupe des peintres de la *Revue blanche* »).

Volpini avec Gauguin ; il crée une affiche pour le lancement du *Rire*, reproduite dans le deuxième numéro du 17 novembre 1894, seule contribution au périodique. Charles Maurin (1856-1914), lié à Toulouse-Lautrec et au sculpteur François-Rupert Carabin (dont le nom étonne dans cette liste), enseigne à l'Académie Julian¹⁴ où il a pour élève Vallotton dès 1887, qu'il initie à la gravure sur bois, selon la technique archaïsante de la gravure au bois de fil qui produit les contrastes violents caractéristiques des estampes de l'artiste suisse¹⁵. Outre Vallotton (1865-1925), de nombreux élèves de l'Académie Julian apparaissent dans la liste : Hermann-Paul (1864-1940), qui y étudia avant Bonnard et les Nabis et collabore depuis janvier 1894 au *Courrier français* ; Pierre Bonnard (1867-1947), qui entre à l'Académie vers 1888 et lance les Nabis vers les arts graphiques ; Marc Mouclier (1866-1948), un artiste proche des Nabis (il rencontra Vuillard à Julian en 1886 et le fréquenta ensuite), futur collaborateur de *La Critique* de Georges Bains et créateur de *L'Omnibus de Corinthe*, une revue d'estampes et de littérature satiriques publiée entre 1897 et 1899 et diffusée sous forme autographique, qui accueillera des participations d'Alfred Jarry et de Bonnard. Seuls Hermann-Paul et Vallotton participeront effectivement au *Rire* ; mais on retrouve dans cette première liste un réseau d'amitiés liées à la formation de ces artistes et à la sociabilité des cabarets où la plupart se fréquentaient.

Cette liste doit également être mise en regard de celle des peintres de *La Revue blanche* qu'établit rétrospectivement Thadée Natanson en 1948 dans *Peints par eux-mêmes* : on retrouve Forain dans les aînés, Hermann-Paul, Anquetin, Maurin dans les parages de la revue, et Toulouse-Lautrec, Mouclier, Vallotton, Bonnard dans les peintres de *La Revue blanche*¹⁶. Mais on reste pour la plupart de ces noms dans le domaine d'une collaboration virtuelle : la liste des collaborateurs *effectifs* du *Rire* doit surtout être rapprochée de celle des collaborateurs des suppléments satiriques de *La Revue blanche* : *Le Chasseur de chevelures* (janvier 1893-juillet 1894) et *NIB* (janvier-avril 1895)¹⁷. Si l'on considère, aux côtés des artistes, les noms des écrivains qui participèrent à ces suppléments, on constate en effet l'existence d'un noyau de collaborateurs impliqués simultanément dans *La Revue blanche* et dans *Le Rire*. *Le Chasseur de chevelures* accueille les productions de Tristan Bernard, Jules Renard, Pierre Veber, Romain

14. On se reportera aux listes d'admission de l'Académie Julian, Archives nationales (63 AS, Fonds de l'Académie Julian), mises en ligne par Gérard Vallin (URL : <https://sites.google.com/site/academiejulian/>). Heindbrinck et Gaston Darbour ont aussi étudié à l'Académie Julian.

15. Maurice Fréchuret, *Charles Maurin : un symboliste du réel*, Gilles Grandjean (dir.), Lyon, Fage éditions, 2006, p. 34-53.

16. Paul-Henri Bourrelier, *op. cit.*, p. 1096.

17. Voir la bibliographie ci-dessous.

Coolus, Paul Masson, Vallotton et Toulouse-Lautrec ; *NIB*, celles de Pierre Bonnard, Romain Coolus, Vallotton, Jules Renard, Toulouse-Lautrec et Tristan Bernard. S'ils ne sont pas annoncés dans la liste du premier numéro, la quasi-totalité des écrivains de ces suppléments collaboreront au *Rire*, aux côtés de Vallotton (à partir du n° 4 du 1^{er} décembre 1894) et de Toulouse-Lautrec (à partir du n° 7 du 22 décembre 1894, avec un commentaire de la rédaction¹⁸) : Jules Renard dès le premier numéro, Pierre Veber¹⁹ et Tristan Bernard tous deux à partir du n° 5 du 8 décembre 1894, Romain Coolus à partir du n° 12 du 26 janvier 1895. Dès le 17 novembre 1894, *Le Rire* fait d'ailleurs la réclame pour une « Petite collection du “Rire” » qui accueille les *Contes de Pantruche* de Tristan Bernard, illustrés par Vallotton (qui ne paraîtront qu'en 1897).

Porosité et parasitisme

Mais les parallélismes entre les suppléments de *La Revue blanche* et *Le Rire* dépassent la simple identité des collaborateurs : on retrouve dans ces périodiques des contenus presque identiques. Tristan Bernard publie par exemple dans *Le Rire* du 9 février 1895 un texte surmonté d'une série de masques de Vallotton, simplement intitulée « Les Revenants » (**Fig. 2**) ; on reconnaît dans l'un d'eux une autre version d'un portrait de Louise Michel publié dans *Le Chasseur de chevelures* de juillet 1894 pour illustrer un rondel de Coolus (**Fig. 3**). Ces trois masques sont par ailleurs extraits d'une suite de *Portraits choisis* publiés la même année par Vallotton. Les parallélismes vont parfois jusqu'au recyclage : les dessins de Toulouse-Lautrec dans *Le Rire* du 26 janvier 1895, accompagnant un texte de Coolus sur Footit et Chocolat (**Fig. 4**), semblent issus de la même séance de croquis que ceux qu'il donne simultanément dans le numéro de janvier 1895 de *NIB*, avec des textes de Tristan Bernard (**Fig. 5**).

18. « Comme les lecteurs du *Rire* le verront avec plaisir, M. H. de Toulouse-Lautrec nous donne aujourd'hui un premier dessin en couleurs. / C'est un saisissant portrait d'Yvette Guilbert interprétant la célèbre chansonnette anglaise *Linger, longer, loo !* ; ce portrait a été exécuté dans des circonstances particulièrement flatteuses pour notre collaborateur et pour nous-mêmes. / La divette était à la veille même de son départ pour Londres. Mais sachant que Toulouse-Lautrec devait dessiner d'elle une silhouette dans le *Rire*, elle a non-seulement consenti, mais tenu à lui donner une séance et à chanter pour lui seul le gracieux refrain. / Nous envoyons donc, par delà les mers, à l'occasion de ce portrait historique, nos souhaits de succès et nos remerciements à l'artiste excellente et unique *que nos cœurs louent*. (Traduction libre.) » (« *Linger, longer, loo !* », *Le Rire*, n° 7, 22 décembre 1894, p. 4).

19. Pierre Veber était le beau-frère de Tristan Bernard ; il avait été le condisciple à Condorcet de Coolus et de Maurice Denis.

La portée politique des dessins de Lautrec dans *NIB*²⁰ est-elle complètement gommée dans *Le Rire* ? Les aspects subversifs des productions de ces artistes semblent absents du périodique grand public, et le lecteur d'aujourd'hui peut se demander comment les collaborateurs d'une revue « engagée » comme *La Revue blanche* pouvaient proposer simultanément leurs œuvres aux côtés des dessins de Forain et de Caran d'Ache (qui se réuniront pour créer l'hebdomadaire illustré antidreyfusard *Psst !* en 1898). Un premier élément de réponse pourrait consister à revoir la manière dont on considère les périodiques satiriques, souvent mis sur le même plan que les revues d'avant-garde de la même époque. Comme le souligne Laurent Bihl, ces périodiques ne résultent pas, à l'inverse des revues littéraires et artistiques, du regroupement d'artistes autour de valeurs partagées ou d'un projet identifiable (ce qui explique l'absence de tensions politiques entre les collaborateurs du *Rire*) ; l'impératif de divertissement est premier²¹.

La collaboration des auteurs des suppléments de *La Revue blanche* au *Rire* peut également être considérée comme une forme de restructuration, le passage du *Chasseur de chevelures* à *NIB* étant rendu possible par la participation de ses auteurs à l'hebdomadaire satirique de Juven. Est-ce d'ailleurs un hasard si *Le Chasseur de chevelures* disparaît brusquement (et sans explication) quelques mois avant le début de l'aventure du *Rire*, comme pour laisser à ses rédacteurs le temps d'intégrer une nouvelle publication ? La porosité entre le personnel de *La Revue blanche* et celui du *Rire* met en lumière, en concurrence du modèle rédactionnel hiérarchisé des revues et des journaux, l'existence d'équipes aux contours non définis, de groupes aux structures informelles, qui s'épanouissent dans diverses publications et proposent une autre structuration possible de l'espace médiatique. Car l'étendue de ce phénomène remet également en question l'unité des revues non satiriques : l'intérêt monographique porté à ces périodiques et la difficulté à appréhender simultanément les énormes corpus d'articles et d'images qu'ils renferment conduisent à valoriser les relations hiérarchiques des rédacteurs au sein de chaque publication aux dépens des relations dynamiques qui s'instaurent *entre* les revues. Je ferais l'hypothèse que le premier principe organisationnel des périodiques fin de siècle repose sur la formation de noyaux souples de collaborateurs, constituant des groupes rédactionnels informels qui participent simultanément à plusieurs publications en adaptant leurs productions aux contraintes de ces périodiques, mais en modifiant aussi en retour leurs lignes

20. Evanhélia Stead et Hélène Védrine rapprochent ce dessin des commentaires sur la campagne de colonisation du Dahomey dans le même numéro de *La Revue blanche* (« L'image comme instrument critique dans les revues fin-de-siècle », *Poétique*, vol. 168, n° 4, 2011, p. 479-480).

21. Laurent Bihl, « La Grande Mascarade parisienne », *op. cit.*, p. 19 et 155.

éditoriales. La formation de ces noyaux résulte le plus souvent de contraintes sociales. Les groupes se consolident par l'appartenance aux mêmes communautés : scolaires et universitaires (on ne dira jamais assez la fonction essentielle de l'École dans la genèse des mouvements artistiques français dans la Troisième République), familiales, de convivialité (autour de lieux emblématiques comme les cabarets) ; ils répondent à des besoins sociaux précis et permettent souvent de dépasser les oppositions politiques, idéologiques ou esthétiques entre leurs membres, ce qui peut expliquer la porosité des frontières entre l'avant-garde, la réclame et la presse à grand tirage. Leurs productions ne se cristallisent pas forcément dans des structures uniques, ce qui invalide les études centrées sur un seul périodique. Les revues ne constituent peut-être des « nœud[s] de sociabilité littéraire²² » que de manière superficielle par rapport aux forces sociales sous-jacentes. Les phénomènes médiatiques de cette époque doivent être étudiés selon le principe du réseau, mais d'un réseau pensé à la lumière du modèle biologique du parasitisme.

Cette métaphore du parasitisme permet d'expliquer l'expansion du style nabi à d'autres collaborateurs du *Rire*. Les dessins de Félix Vallotton (**Fig. 6**), dont le style est informé par sa pratique de la gravure sur bois de fil, développent une esthétique remarquable, fondée sur la suggestivité et la synthèse graphique (stylisation et épure), le contraste (jeu sur le noir et blanc), la déformation caricaturale, le décentrement du cadrage (à la manière japonisante), une construction géométrique abstraite de l'espace avec superposition des plans (grâce à un raccourci de la ligne de fuite) et l'utilisation rythmique de motifs décoratifs (boutons des sergents de ville, rayures des étoffes...). Or ce style synthétiste fait école parmi les jeunes collaborateurs du *Rire*. Les premiers dessins de Georges Delaw dans l'hebdomadaire auquel il collabore depuis le premier numéro (**Fig. 7 et 8**) pourraient ainsi facilement être présentés comme des œuvres de Vallotton. Delaw, de son vrai nom Henri Georges Deleau (1871-1938), un dessinateur originaire des Ardennes²³, s'est installé à Montmartre en 1893 avec son ami d'enfance, Jules Depaquit²⁴. Ce dernier participe lui aussi au *Rire*, en s'inspirant également du

22. Voir Daphné de Marneffe, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation », *CONTEXTES* [En ligne], 4/2008, mis en ligne le 23 octobre 2008. URL : <http://contextes.revues.org/3493>

23. Voir les numéros de revues consacrés à son œuvre : *La Grive*, n° 32, « Georges Delaw, L'Imagier de la Reine », avril 1936 ; *Les Amis de l'Ardenne*, n° 1, « Georges Delaw ou les folies bergères », 15 juin 2003 ; ainsi que l'ouvrage collectif édité par les Services culturels de la Province de Luxembourg, *Delaw, l'Imagier (1871-1938)*, Neufchâteau (Belgique), Éditions Weyrich, 2012.

24. Voir le dépliant de l'exposition organisée par la Médiathèque municipale de Sedan et l'association Les Amis de l'Ardenne, « Georges Delaw (1871-1938), Jules Depaquit (1869-1924), dessinateurs, poètes, farceurs. Deux Sedanais à Montmartre » (Commissaire de l'exposition : Serge Frechet), disponible en ligne (URL : http://www.bm-sedan.fr/userfiles/file/Animations/Archives/2004_expo_Delaw_Depaquit.pdf).

style synthétiste de Vallotton (**Fig. 9**). Tous deux développeront ensuite des esthétiques personnelles, Delaw dans le domaine de l'illustration d'ouvrages pour la jeunesse et Depaquit principalement comme dessinateur de presse. Mais même des artistes plus expérimentés comme Hermann-Paul s'essayaient au style synthétiste (**Fig. 10**). Il faudrait s'intéresser en détail, dans cette perspective, à un artiste comme Auguste Roubille (1872-1955), qui commença au Salon des Indépendants, travailla pour *Le Courrier français* et fit une longue carrière de dessinateur de presse, d'illustrateur et d'affichiste ; sa palette stylistique très large rappelle les dessins japonisants de Bonnard, les tableaux de Vallotton, les affiches de Lautrec ou les illustrations de Maurice Denis. Le caractère novateur de ces styles peut être mesuré par comparaison avec celui des publicités et caricatures étrangères introduites dans l'hebdomadaire par Juven, qui achetait des dessins à des revues comme *Simplicissimus* de Munich (**Fig. 11**). Les dessinateurs français qui intéressaient les périodiques étrangers étaient au contraire les artistes les plus novateurs ; Vallotton, Delaw, Jossot sont souvent mis à contribution par des revues européennes comme *Jugend*²⁵. On pourrait proposer le même genre d'analyse d'un autre style d'époque, art nouveau ou *modern style*, celui que développe en particulier Métivet dans *Le Rire* et dont on pourrait faire la généalogie, depuis les recherches des *Arts & Crafts* jusqu'aux illustrations de Paul Berthon, d'André des Gachons ou de Georges de Feure en passant par la figure centrale d'Eugène Grasset, qui fut le maître ou l'inspireur de la plupart d'entre eux.

Reproductibilité et diffusion des modèles

Qu'est-ce qui explique cet engouement pour le style synthétiste ? Si on comprend par quels réseaux les formes et les modèles circulent, qu'est-ce qui rend cette circulation possible et surtout efficace ? D'un point de vue théorique, le style synthétique de Vallotton et des Nabis (comme celui de Gauguin et des peintres de Pont-Aven) résulte d'une réaction contre l'industrialisation de l'art et l'uniformisation des styles au profit d'une esthétique réaliste. Contre l'imposition de ces valeurs bourgeoises en art, Champfleury déjà chantait les louanges des images d'Épinal ; Émile Bernard, Gauguin, Vallotton s'inspirent des techniques archaïques de l'imagerie populaire, valorisée dans des publications comme *L'Ymagier* de Gourmont et Jarry, où l'image médiévale ou populaire est proposée comme modèle d'un art véritable, en réponse aux images bourgeoises reproduites par milliers dans les médias fin de siècle grâce aux

25. Suzanne Gourdon, *La Jugend de Georg Hirth : la Belle Époque munichoise entre Paris et Saint-Petersbourg*, Centre d'études germaniques, Strasbourg, coll. « Revue d'Europe Centrale », 1997, p. 75 ; Jean-Claude Gardes, « L'influence de la culture française sur les revues munichoises de la Belle Époque », *Le Temps des médias*, 24 février 2009, vol. 11, n° 2, p. 57-71 ; Laurent Bihl, « La Grande Mascarade parisienne », *op. cit.*, p. 159.

progrès des procédés photomécaniques²⁶ (on notera que Delaw, à la suite d'autres artistes comme Andhré des Gachons, se donne lui-même le titre d'« Ymagier de la Reine »). On assiste aussi à l'essor de sociétés de graveurs sur bois qui défendent la gravure originale, en réaction à l'industrialisation des techniques de reproduction, avec des organes comme *L'Image*. C'est dans ce contexte qu'Octave Uzanne écrit en 1892 un article intitulé « La renaissance de la gravure sur bois. Un néo-xylographe : M. Félix Vallotton », dans lequel il loue, à une époque où « tout peut se reproduire industriellement », la « brutalité des moyens » et le « retour aux factures primitives » des estampes de Vallotton²⁷.

Mais la diffusion massive du style synthétiste dans toutes sortes de médias (peinture, illustration, presse, affiche, publicité) montre que les enjeux dépassent celui d'un simple refus de l'art industriel ; sinon, comment expliquer le rôle des artistes qui s'en réclament dans le renouvellement de l'art de l'affiche et de la réclame, objets hautement industriels s'il en est ? Un premier point à considérer est celui de la reproductibilité du synthétisme graphique. La simplification du trait, les forts contrastes, les jeux sur les motifs décoratifs provoquent un puissant impact visuel qui est mis en valeur par la reproduction photomécanique, qui augmente encore souvent l'uniformité des aplats. Ce style très affirmé fonctionne dans l'espace graphique de l'époque comme un système de signes original, avec sa propre grammaire visuelle ; le caractère massif de sa diffusion et son adéquation avec les procédés techniques de l'époque contribuent à son appropriation par d'autres producteurs. Il y a ainsi une sorte de « devenir-modèle » de certains objets ou de certaines productions culturelles.

La question de la reproductibilité n'est cependant pas uniquement une question technique (que peut-on reproduire grâce aux méthodes disponibles à un moment donné) mais également une question sociale : qu'est-ce qu'une société, une communauté jugent digne ou souhaitable de reproduire ? C'est ici qu'on peut observer une convergence entre deux mouvements *a priori* antagonistes : d'une part, la quête d'un art synthétique, anti-industriel et anti-académique, fondé sur l'inscription de la singularité de l'artiste dans son œuvre ; de l'autre, la production d'une culture marchande destinée à provoquer le désir chez des consommateurs indifférenciés. Ces deux recherches témoignent pourtant d'un même phénomène : l'apparition d'un nouveau régime du signe dans la culture occidentale, signe fonctionnant selon le principe de la

26. Voir mes articles « Synthétisme, primitivisme et éloge de la naïveté : le modèle de l'art populaire au XIX^e siècle », dans *La littérature à l'épreuve des arts populaires*, Pascale Alexandre (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014, à paraître ; « Les nouveaux Imagiers. Portrait de l'artiste en artisan médiéval au XIX^e siècle », dans *Réévaluations du romantisme*, Marie Blaise et Sylvie Triaire (dir.), Montpellier, PULM, 2014, à paraître.

27. Octave Uzanne, « La renaissance de la gravure sur bois. Un néo-xylographe : M. Félix Vallotton », *L'art et l'idée*, t. I, 1892, p. 114-117.

suggestion — principe central aussi bien pour l'esthétique symboliste que pour la réclame. Le modèle de ce signe est celui de la marchandise-fétiche, selon l'analyse de Marx au début du *Capital* : un objet dynamique, « essentiellement immatériel et abstrait²⁸ », destiné à changer sans cesse de signification pour fixer les désirs du consommateur et dont le mode d'ostentation privilégié est la page de publicité. Dans l'espace abstrait de la page de réclame, les objets et les signes sont en effet sortis de leurs contextes d'usage et réunis de manière non hiérarchisée ; des formes appartenant à des régimes sémiotiques différents se combinent pour former des dispositifs textes-images dynamiques²⁹. La puissance d'évocation et la polysémie du style synthétiste émanent d'une réflexion sur le régime des signes de l'Occident capitaliste ; elles le rendent particulièrement apte à une réappropriation par la culture marchande fin de siècle et expliquent sa circulation. Les artistes synthétistes, rejetés par les institutions traditionnelles, trouvent dans l'espace de la réclame et de la production culturelle de masse un dernier terrain d'innovation et une forme de mécénat. Allons plus loin : les frontières poreuses entre la caricature et la réclame³⁰ font des périodiques satiriques des lieux privilégiés d'expérimentation formelle ; dans *Le Rire*, les productions avant-gardistes et commerciales coexistent et forment un ensemble particulièrement efficace. Ne faudrait-il pas considérer que c'est dans cet espace médiatique hybride que les styles d'avant-garde ont pu être conçus et se développer ? Plutôt que d'une réappropriation, il faudrait bien parler d'une élaboration du style synthétiste dans les périodiques satiriques.

Julien Schuh

ICONOGRAPHIE

Fig. 1. Le Bocain, satire du style synthétiste, *Le Rire*, n° 162, 11 décembre 1897, p. [8], coll. part.

Fig. 2. Félix Vallotton, *Les Revenants*, 1894, *Le Rire*, n° 14, 9 février 1895, p. 2, coll. part. Gravures extraites des *Portraits choisis* publiés en 1894 par Vallotton : Édouard Drumont (pl. 3), Henri Rochefort (pl. 4) et Louise Michel (pl. 1).

28.. Giorgio Agamben, *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale*, traduit par Yves Hersant, Payot & Rivages, coll. Rivages poche. Petite bibliothèque, 1998, p. 74.

29. Voir Andrew Thacker, « Les goûts modernes. La culture publicitaire visuelle et verbale dans les revues modernistes », dans *L'Europe des revues (1880-1920), estampes, photographies, illustrations*, Évanghélia Stead & Hélène Védrine (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, rééd. 2011, p. 375-393.

³⁰ Laurent Bihl, « La Grande Mascarade parisienne », *op. cit.*, p. 472-473.

Fig. 3. Félix Vallotton, dessin représentant Louise Michel pour Romain Coolus, « Rondel de la Vierge Rouge », *Le Chasseur de chevelures*, supplément de *La Revue blanche*, n° 33, juillet 1894, p. 88, coll. part.

Fig. 4. Henri de Toulouse-Lautrec, dessins pour Romain Coolus, « Théorie de Footitt sur le rapt », *Le Rire*, n° 12, 26 janvier 1895, p. 7-8, coll. part.

Fig. 5. Henri de Toulouse-Lautrec, publicité caricaturale pour le chocolat Potin, *NIB*, supplément de *La Revue blanche*, n° 39, janvier 1895.

Fig. 6. Félix Vallotton, dessin pour « Au voleur », fantaisie par F. Vallotton et Jules Renard, *Le Rire*, n° 19, 16 mars 1895, p. 6, coll. part.

Fig. 7. George[s] Delaw, dessin, *Le Rire*, n° 17, 2 mars 1895, p. 2, coll. part.

Fig. 8. Georges Delaw, *La Musique adoucit les mœurs*, 1895, extrait, *Le Rire*, n° 30, 1^{er} juin 1895, p. 6, coll. part.

Fig. 9. Jules Depaquit, dessin, *Le Rire*, n° 13, 2 février 1895, p. 9, coll. part.

Fig. 10. Hermann-Paul, *Biches au bois*, 1894, *Le Rire*, n° 5, 8 décembre 1894, p. 5, coll. part.

Fig. 11. « Le Rire à l'étranger », *Le Rire*, n° 7, 22 décembre 1894, p. 9, coll. part.

BIBLIOGRAPHIE

Le Rire

Bachollet, Raymond, « La revue satirique illustrée », *Le Collectionneur français*, n° 154, février 1979, p. 11-13.

Bachollet, Raymond, « *Le Rire* (de 1894 à nos jours) », *Le Collectionneur français*, n° 156, avril 1979, p. 7-9.

Bachollet, Raymond, « *Le Rire* avant la première Guerre Mondiale », *Le Collectionneur français*, n° 157, mai 1979, p. 13-16).

Bachollet, Raymond, « Les couleurs du *Rire* », *Le Collectionneur français*, n° 198, février 1983, p. 13-15.

Bihl, Laurent, « La Grande Mascarade parisienne. Production, diffusion et réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914 », Thèse d'Histoire contemporaine, Université Paris 1 Sorbonne, sous la direction de Christophe Charle, juin 2010.

Bihl, Laurent, « *Le Rire* », *Ridiculosa*, n° 18, « Panorama de la presse satirique », 2011, p. 176-181.

Bihl, Laurent, « V'là les Englishs, numéro spécial du *Rire* (1899) : la satire anglophobe menée jusqu'à l'incident diplomatique », *Ridiculosa*, n° 19, « L'Angleterre et la France dans la caricature », 2012, p. 127-142.

Bringer, Rodolphe, *Trente ans d'humour*, Paris, France édition, 1924.

Caricature et caricaturistes, n° 4, « Claude Verrier, Léandre, Gotlib, Sacha Guitry, *Le Rire* », juin 1989.

Gardes, Jean-Claude, « L'influence de la culture française sur les revues munichoises de la Belle Époque », *Le Temps des médias*, 24 février 2009, vol. 11, n° 2, p. 57-71.

Gardes, Jean-Claude, « La course automobile "Paris-Berlin" (1901) et sa transcription graphique dans les dessins du *Rire* », dans *Recherches contemporaines*, « L'Image satirique face à l'innovation », Nanterre, Paris X, 1998, p. 53-65.

Le Rire : la Belle époque dans toute sa vérité, Jean-Claude Simoën et Gérard Guicheteau (dir.), Paris, Robert Laffont, 1981.

Lethève, Jacques, *La caricature et la presse sous la III^e République*, Paris, Armand Colin, coll. « Kiosque », 1961.

Rousseau, Mélissa, « Félix Juven libraire-éditeur (1862-1947) », mémoire de DEA d'Histoire socio-culturelle, sous la direction de Jean-Yves Mollier, UVSQ, 1999.

Tillier, Bertrand, *La République : La caricature politique en France (1870-1914)*, Paris, CNRS Éditions, 1997.

De nombreux numéros du *Rire* ont été numérisés par la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image (années 1894-1903, URL : <http://collections.citebd.org/lerire/>), par l'Université d'Heidelberg (années 1895-1903 et 1907, URL : <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rire>) et par Gallica (quelques numéros des années 1898-1904 et une grande partie des années 1904-1924, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34432899t/date.r=.langFR>).

La Revue blanche, Le Chasseur de chevelures, NIB

Bernier, Georges, *La Revue blanche, ses amis, ses artistes*, Paris, Hazan, 1991, p. 275-285.

Bourelle, Paul-Henri, *La Revue blanche, une génération dans l'engagement (1890-1905)*, Paris, Fayard, 2007 (*Le Chasseur de chevelures*, p. 460-475 ; *NIB*, 478-481).

Comes, Geneviève, *La Revue blanche et le mouvement des idées*, Thèse de doctorat, Lille 3, sous la direction de Robert Jouanny, 1988.

Fossier, François, *La Nébuleuse nabis : les Nabis et l'art graphique*, Paris, Bibliothèque nationale de France et Réunion des musées nationaux, 1993.

Jackson, Arthur Basil, *La Revue blanche (1889-1903) : origine, influence, bibliographie*, Paris, Minard, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », 1960.

Nattier-Natanson, Evelyn, *Les Amitiés de La Revue blanche et quelques Autres*, Vincennes, Éditions du Donjon, 1959.

Stead, Evanhélia et Védrine, Hélène, « L'image comme instrument critique dans les revues fin-de-siècle », *Poétique*, vol. 168, n° 4, 2011, p. 467-492.

Stead, Evanhélia, *La Chair du livre : Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Histoire de l'imprimé », 2012, p. 99-110.

Le style synthétiste

Aurier, Albert, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercure de France*, n° 15, mars 1891, p. 155-165.

Bernard, Émile, « Mémoires sur l'histoire du symbolisme pictural de 1890 », *Maintenant*, avril 1946, p. 204-211.

Bernard, Émile, « Notes sur l'école dite de Pont-Aven », *Mercure de France*, n° 168, décembre 1903, p. 675-682.

Cariou, André, « 1888, le deuxième séjour de Gauguin, l'invention du synthétisme », dans *L'Aventure de Pont-Aven et Gauguin*, Skira, 2003, p. 91-97.

Dessy, Clément, « Peinture synthétiste et littérature : *Les Jours et les Nuits* d'Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 123-124, 2009-2010, p. 37-49.

Dujardin, Édouard, « Le cloisonisme », *Revue indépendante*, n° 17, mars 1888, p. 487-492.

Schuh, Julien, « Jarry synthétiste », dans Henri Béhar et Julien Schuh (dir.), *Alfred Jarry et les Arts*, Actes du Colloque international de Laval, 30-31 mars 2007, Paris/Tusson, L'Étoile-Absinthe/Du Lérot, 2007, p. 91-104.

Stevens, MaryAnne, « Émile Bernard et l'esthétique de Pont-Aven », dans *L'Aventure de Pont-Aven et Gauguin*, Skira, 2003, p. 49-59.

Vernois, Solange, « Caricature et modernité à la fin du XIX^e siècle. Les trois synthèses », *Ridiculosa*, 2008, n° 14, p. 91-106.