HAL
open science

Bibliophilie et revues fin de siècle : collection et innovation

Julien Schuh

To cite this version:

Julien Schuh. Bibliophilie et revues fin de siècle : collection et innovation. Nathalie Preiss. Le XIXe siècle à l'épreuve de la collection, EPURE, p. 213-232, 2018, Actes du colloque du 19-20 novembre 2015, Université de Reims Champagne-Ardenne. hal-03047023

HAL Id: hal-03047023

https://hal.parisnanterre.fr/hal-03047023v1

Submitted on 8 Dec 2020

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.

BIBLIOPHILIE ET REVUES FIN DE SIECLE : COLLECTION ET INNOVATION

À quoi servent les bibliophiles ? Idolâtres, perdus dans leurs ouvrages, le XIXe siècle les représente souvent comme des parasites de la création littéraire : les amateurs véritables ne s'intéresseraient qu'aux ouvrages anciens, repliés dans un marché fermé sur lui-même ; les bourgeois nantis se piquant de collection ne seraient sensibles qu'aux livres d'étrennes produits spécialement à leur usage[1]. Dans la dernière décennie du siècle, une forme de collaboration s'opère pourtant entre amateurs de beaux livres et créateurs avant-gardistes. Le mouvement symboliste, qu'on peut définir comme le sous-champ de production restreinte du système littéraire et artistique fin de siècle[2], trouve en effet les conditions de son autonomie (aussi bien en termes de valeurs qu'en termes financiers) dans une forme d'alliance avec les amateurs bourgeois et les bibliophiles endurcis, précisément grâce à la notion de collection.

La création d'un espace autonome de création d'avant-garde passe dans les années 1890 par la consolidation d'un phénomène médiatique : celui des « petites revues[3] ». Autour de revues pionnières comme *La Plume*, le *Mercure de France*, *La Revue blanche*, *L'Ermitage*, des dizaines de titres plus ou moins éphémères voient le jour. Les liens tissés entre ces périodiques, par les comptes rendus de parution, le partage des collaborateurs, les échanges d'espaces publicitaires (fig. 1), voire tout simplement leur présence simultanée sur les étalages de certains libraires spécialisés dans les publications symbolistes, comme Léon Vanier, permettent l'émergence d'un véritable espace médiatique autonome, avec son personnel de presse, son public, son réseau de distribution, et un mode de financement reposant sur l'idée de collection.

En effet, contrairement aux « petits journaux » qui les ont précédées[4], ces revues misent d'emblée sur une forme de matérialité luxueuse pour se démarquer des autres productions de la presse de l'époque. Elles ne se contentent pas d'adopter le format livre, comme les « grandes revues » (dont la *Revue des Deux-Mondes* est l'archétype), mais jouent sur l'expérimentation typographique, visuelle, graphique. À la croisée des revues d'art, des périodiques satiriques illustrés, des albums de peintres, elles font cohabiter le texte et l'image, multipliant les illustrations, les hors-textes, les estampes encartées pour devenir des objets d'art, tel *L'Ymagier*, la revue d'estampes publiée par Gourmont et Jarry entre 1894 et 1896 (fig. 2). Ces revues forment un espace singulier, à l'intersection de l'univers médiatique et du monde de la bibliophilie. Quel est le rôle des collectionneurs dans l'émergence de cet espace culturel « â côté[5] » ? Ce rôle doit être analysé autant d'un point de vue économique que social et esthétique, afin de comprendre comment a pu se mettre en place ce champ médiatique autonome[6].

---

[1] L'inventivité du marché du livre de la fin du siècle ne connaît pas de bornes lorsqu'il s'agit de faire débourser ces collectionneurs ayant soif de distinction sociale : livres illustrés, plats historiés, tirages limités de forts volumes caviardés d'eaux fortes font leur bonheur. Voir Antoine Coron, « Livres de luxe », dans Chartier Roger et Martin Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. IV, « Le livre concurrencé, 1900-1950 », Paris, Fayard, 1990-1991, p. 425-463.

[2] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et construction du champ littéraire* [1992], Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1998, p. 356.

[3] Voir Pierre Lachasse, « Revues littéraires d'avant-garde », dans Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier (dir.), *La Belle Époque des revues 1880-1914*, Éditions de l'IMEC, coll. In Octavo, 2002, p. 119-143 ; Évanghélia Stead & Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920), estampes, photographies, illustrations*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008 ; Peter Brooker et AndrewThacker (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. I-III, Oxford, Oxford University Press, 2009-2013.

[4] Véronique Silva Pereira, « "Les premières armes du symbolisme" : le rôle du "petit journal" dans la querelle symboliste de 1886 », *COnTEXTES* [En ligne], 11/2012, mis en ligne le 18 mai 2012, URL : http://contextes.revues.org/5318

[5] Pour reprendre le terme utilisé par les critiques pour désigner les théâtres expérimentaux, souvent issus de troupes amateurs, qui fleurissent en marge des théâtres subventionnés (voir par exemple Adolphe Aderer, *Le Théâtre à côté*, préface de Francisque Sarcey, Librairies-imprimeries réunies, 1894).

[6] Une autonomie qu'il faut discuter, les relations entre les petites revues et la grande presse ne se limitant pas à la simple opposition (voir Évanghélia Stead, « Introduction: Reconsidering 'Little' versus 'Big' Periodicals », *Journal of European Periodical Studies*, vol. 1, n° 2, 2016, p. 1-18, DOI : http://dx.doi.org/10.21825/jeps.v1i2.3860).

La figure de l'amateur

Qui achète les publications symbolistes et décadentes ? Une figure prend une importance particulière dans ce champ éditorial, qui est moins celle du collectionneur (à laquelle restent attachées des connotations négatives, de marotte, de monomanie) que celle de l'*amateur*. Cette notion revient dans une réponse de Gourmont (l'un des principaux collaborateurs des petites revues de l'époque, véritable éminence grise du symbolisme) à une enquête sur « *l'élément amateur dans toutes les branches de la production intellectuelle* ». Gourmont distingue deux amateurs « en littérature », l'auteur et le lecteur. L'écrivain amateur est un « homme qui n'écrit pas pour vivre, mais seulement parce que cela l'amuse ». Écrivant par vocation, c'est le seul écrivain véritable, les autres tombant dans le journalisme (on retrouve l'opposition à la « littérature industrielle » de Sainte-Beuve : il n'est de littérature que désintéressée[7]). À cet écrivain correspond un public de lecteurs amateurs :

> Songez aussi qu'ils forment la presque totalité du public qui achète les livres, qui s'abonne aux Revues d'art. Sans l'amateur, on ne vendrait aucun livre de luxe, je veux dire de littérature vraie. Il faut, pour l'acheter, l'amateur qui, au moins, fait semblant de comprendre, – et, en somme, ne comprend pas toujours plus mal qu'un autre.
>
> L'amateur, en somme, permet la culture désintéressée des lettres. C'est un élément très favorable. Il est le lien entre le monde qui lit et le monde qui écrit[8].

Le livre de luxe est le seul lieu où l'on peut faire de la littérature. L'amateur fait partie d'une élite à laquelle on peut proposer une production culturelle novatrice : sans rôle critique, sans tribune médiatique, il achète les productions luxueuses des écrivains d'avant-garde pour se *distinguer*. Les réclames que *La Revue blanche* insère dans les ouvrages qu'elle publie à cette enseigne sont parlantes à cet égard : le périodique « doit son renom d'élégance intellectuelle au soin avec lequel il est édité et rédigé, et à son souci constant de traiter chaque question avant qu'elle ait été déflorée par la presse. […] C'est dans **La revue blanche** qu'on pourra encore faire la découverte des écrivains qui, demain, seront connus de tout le monde ; et peut-être est-ce en cela que consiste le plaisir de ceux qui s'intéressent aux Lettres[9]. » Opposée aux journaux tant par son format que par son ton, *La Revue blanche* affiche son snobisme (et celui de son lectorat) : s'intéresser à la littérature, c'est en définitive connaître les écrivains de demain avant tout le monde.

Les directeurs de revues façonnent l'image de ces amateurs et construisent une relation particulière avec ces lecteurs qui deviennent les principaux mécènes de l'innovation littéraire et artistique. Deux groupes sociaux sont particulièrement visés : les aristocrates et les bourgeois. Les revues des années 1880 sollicitent les premiers, par homologie sociale entre les rédacteurs et leur public. La nouvelle série de *La Revue indépendante*, en novembre 1886, est ainsi financée par des « fondateurs-patrons » auxquels est réservée une édition de luxe sur japon ornée d'estampes exclusives de Redon, Rops, Whistler. Leurs noms sont publiés en deuxième de couverture de la revue, au même niveau que ceux des rédacteurs. Cet affichage a plusieurs fonctions : honorer ces mécènes, mais aussi les utiliser comme garants de la qualité de la revue. La liste des fondateurs-patrons du premier numéro de la nouvelle série (fig. 3), en novembre 1886, permet de dresser un portrait sociologique de ces amateurs : aristocrates (princes, duchesses, barons, comtes, « earl » anglais…), artistes (J.-É. Blanche, Vincent d'Indy, Georges Moore…), grands bourgeois (Théodore Duret, grand collectionneur des Impressionnistes), intellectuels (Caro, Ribot), hauts-gradés, médecins. Les femmes sont bien représentées, avec onze mentions dans cette liste de 49 personnalités (sous leur propre nom pour les aristocrates, sous celui de leur époux pour les autres,

---

[7] Pascal Durand, « Presse ou médias, littérature ou culture médiatique ? Question de concepts », *COnTEXTES* [En ligne], 11/2012, mis en ligne le 20 mai 2012, URL : http://contextes.revues.org/5392

[8] Remy de Gourmont, lettre à Banville d'Hostel, mai 1911, dans *Correspondance*, Suppléments, édition établie par Vincent Gogibu, Éditions du Sandre, 2015, p. 112 (réponse publiée dans la revue *Le Rythme*, n° V (mai-juin 1911, p. [2]) ».

[9] Page de réclame dans Paul Adam, *Lettres de Malaisie*, Éditions de La Revue blanche, 1898.

telle Madame Georges Bizet), ce qui atteste le rôle de ce mécénat dans la sociabilité salonnière de l'époque.

Désireuse de s'affirmer socialement en regard de l'aristocratie, la bourgeoisie est tout au long du XIXe siècle en quête de distinction : elle trouve dans la bohème artistique et littéraire un modèle lui permettant d'afficher sa singularité culturelle[10]. C'est ce second milieu social que visent plus particulièrement les revues issues des groupes du Quartier latin et de Montmartre (comme *La Plume* de Léon Deschamps) ou fondées par de grands bourgeois (telle *La Revue blanche*, dirigée par l'avocat et homme d'affaires Thadée Natanson). Ernest Raynaud, dans *La Mêlée symboliste*, constate « l'explosion de snobisme » liée au succès du symbolisme : « L'*Almanach de Paris Parisien*, l'arbitre des élégances, enregistrera bientôt que le chic suprême consiste, pour une maîtresse de maison, à connaître un poète symboliste et à l'exhiber à ses invités » ; les « échos mondains » de journaux mentionnent les jours de réception de poètes[11]. L'importance du lectorat féminin n'est pas négligeable dans le succès de ces entreprises fondées sur des modes artistiques, comme le montre le tournant pris par *La Plume*, qui change la formule de sa revue pour attirer un des lectrices d'abord négligées[12]. Willy épingle dans deux romans à clef, *Une Passade* et *Maîtresse d'esthète*, les « Snobismes » des bourgeois qui se mettent à la mode du symbolisme[13].

Les revues bohèmes s'embourgeoisent ; un embourgeoisement qui passe également par de nouvelles formes de financement. Fonctionnant à sa création grâce aux abonnements de ses lecteurs, qui étaient aussi souvent contributeurs de la revue, *La Plume* se transforme en janvier 1892 en société anonyme au capital de 40 000 fr. Au parrainage aristocratique affiché par *La Revue indépendante*, *La Plume* préfère une relation plus directement financière avec ses mécènes, qui participent au financement de la revue avant tout parce qu'elle représente un bon placement, comme l'expose Léon Deschamps à l'occasion de l'émission de 320 nouvelles actions portant le capital de la revue à 200 000 fr. : « Depuis l'année 1893, chaque action ancienne a rapporté 5 % par an, malgré des moyens forcément limités par le manque d'un fonds de roulement suffisant. / Cette augmentation de capital laisse donc la certitude de rapporter au moins autant de bénéfices annuels que le Capital si minime précédemment appelé[14] ». *La Plume* est une entreprise dont la revue ne représente qu'un aspect : Deschamps en fait une véritable marque, qui regroupe une revue, une collection d'estampes, des expositions (le Salon des Cent), des soirées artistiques et littéraires, des banquets… en relation avec un réseau de galeries et d'imprimeurs (fig. 4). Le financement est également assuré par la réclame, adaptée au public bourgeois[15]. Ces véritables entrepreneurs culturels que sont les directeurs de revues créent ainsi les conditions économiques d'existence d'un marché de l'innovation artistique et littéraire.

La place croissante prise par le public amateur dans la création artistique et littéraire est liée à un autre phénomène : celui de l'émergence d'une « bibliophilie créatrice », pour reprendre les termes du collectionneur Henri Beraldi. Constatant un épuisement du marché du livre ancien, il enjoint les collectionneurs à se faire architectes du livre, à « introduire, dans la création du livre, la fameuse collaboration de l'industriel ou des artistes qui exécutent, et de l'amateur qui

---

[10] Voir Émilien Carassus, *Le Snobisme et les Lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust, 1884-1914*, Armand Colin, 1966 ; Jerrold Seigel, *Modernity and Bourgeois Life. Society, Politics, and Culture in England, France and Germany Since 1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012 (en particulier le chapitre 14, « Bourgeois life and the avant-garde ») ; Manuel Charpy, « L'Ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830- 1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [en ligne], n° 34, 2007, mis en ligne le 1er juin 2009, URL : http://rh19.revues.org/1342

[11] Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste (1870-1910). Portraits et souvenirs* [1918, 1920 et 1922], Nizet, 1971, p. 197, cité par Joseph Jurt, « Les groupes littéraires dans la deuxième moitié du XIXe siècle », dans Denis Saint-Amand (dir.), *La dynamique des groupes littéraires*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2016, p. 71.

[12] Philipp Leu, « From Pen to Feather: The Transformation of *La Plume* into a Limited Company », *Journal of European Periodical Studies*, vol. 1, n° 2, 2016, p. 45-64, DOI: http://dx.doi.org/10.21825/jeps.v1i2.2651

[13] Pierre Veber et Willy, *Une Passade*, Flammarion, 1894 ; Willy [Jean de Tinan], *Maîtresse d'esthètes* [1897], Seyssel, Champ Vallon, 1995.

[14] « Augmentation du capital social », encart dans *La Plume*, n° 167, 1er avril 1896, p. 2.

[15] Voir Alexia Vidalenche, *Couvertures et pages liminaires des revues fin-de-siècle : une avant-scène médiatique pour les groupes symbolistes* (La Plume – La Revue blanche – L'Art littéraire – Le Livre d'Art), Mémoire de Master, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2014, p. 154 *sqq*.

commande[16] ». De nombreux collectionneurs, tel Pelletan ou Uzanne, créent des sociétés bibliophiliques éditant leurs propres ouvrages ou des maisons d'édition spécialisées dans le livre illustré de luxe[17]. Ces amateurs fournissent des modèles aux petites revues pour penser les formes de collections qu'elles vont pouvoir proposer : elles s'adressent en effet précisément à ces amateurs-créateurs, entrant dans une volonté de collaboration avec ce renouveau d'une bibliophilie créatrice.

Des Esseintes, dans *À Rebours*, cherchant des calligraphes pour produire des livres uniques, faisant relier artistement ses éditions rares de poètes oubliés ou confidentiels, devient la figure emblématique de ces amateurs-créateurs. Huysmans a fourni à travers son personnage non seulement le canon des symbolistes (qui écrivent dans l'espace littéraire défini par sa bibliothèque), mais également un modèle pour leur public : un bibliophile créateur auquel on va pouvoir proposer non seulement un contenu novateur mais aussi de nouveaux objets à collectionner.

Les collections bibliophiliques des revues

Les revues utilisent les valeurs bibliophiliques élaborées tout au long du XIXe siècle pour inventer d'autres types de collections et légitimer de nouveaux types de contenus et d'esthétiques. À partir d'octobre 1891, le *Mercure de France*, qui incarne alors l'innovation littéraire et artistique en France, publie à la fin de chaque livraison une « Petite Tribune des Collectionneurs » où les abonnés peuvent proposer livres et estampes à vendre et diffuser la liste des raretés qu'ils recherchent. Ce type de rubrique contribue à consolider un marché du livre de luxe d'avant-garde. Pour répondre aux attentes de ces collectionneurs, les petites revues vont rapidement devenir elles-mêmes des maisons d'édition : le *Mercure de France*, *La Revue blanche*, *La Plume* publient à leur enseigne des ouvrages souvent précieux[18]. Willa Silverman classe ces maisons d'édition dans la catégorie des « paraéditeurs » (*parapublishers*) ; elles partagent les mêmes valeurs que les Sociétés bibliophiliques : mépris des productions industrielles, de la marchandisation de l'art et valorisation d'une matérialité luxueuse[19]. Silverman oppose pourtant les publications de petites revues et celles des sociétés bibliophiliques qui fonctionneraient de manière parallèle tout en mobilisant des générations et des classes sociales différentes ; en réalité, ce sont des mondes qui s'interpénètrent. *La Plume* publie par exemple un numéro exceptionnel sur le livre moderne coordonné par Octave Uzanne[20] ; ce dernier est lié à Remy de Gourmont, avec qui il entretient une correspondance amicale[21]. Les symbolistes sont aussi des collectionneurs : Remy de Gourmont, Pierre Louÿs, Marcel Schwob sont amateurs de livres anciens[22]. Une personnalité comme Léon Bloy fait également le lien entre les univers des revues et des bibliophiles avec son activité de calligraphe : le « Grand Scripturaire » de Barbey d'Aurevilly produit des livres uniques pour de riches collectionneurs[23].

La « Bibliothèque artistique et littéraire » de *La Plume* peut servir d'étalon pour analyser les pratiques d'édition bibliophilique des revues fin de siècle. Pour le premier volume de cette

---

16 Henri Beraldi, « La Bibliophilie créatrice », *Revue Biblio-iconographique*, 4e année, 3e série, n° 4, avril 1897, p. 169.

17 Voir Willa Z. Silverman, *The New Bibliopolis : French book collectors and the culture of print (1880-1914)*, Toronto, University of Toronto Press, 2008 ; Nicolas Malais, *Bibliophilie et création littéraire (1830-1920)*, Cabinet Chaptal éditeur, 2016 ; Marine Le Bail, *L'Amour des livres la plume à main : Écrivains bibliophiles du XIXe siècle*, Thèse de doctorat de Lettres Modernes, Université de Toulouse, 2016.

18 Claire Lesage, « Des avant-gardes en travail », *RSH*, LXXXXV, n° 219, « L'Écrivain chez son éditeur », juillet-septembre 1990, p. 85-105 ; Patrick Fréchet, *Bibliographie des éditions de la Revue blanche (1892-1902)*, Tusson, Du Lérot éditeur, coll. d'après nature, 2006.

19 Willa Z. Silverman, *op. cit.*, p. 109 *sqq*.

20 *La Plume*, n° 58, « Numéro exceptionnel consacré au Livre moderne et à la curiosité littéraire. Rédacteur en chef de ce Numéro : Octave Uzanne », 15 septembre 1891.

21 Bertrand Hugonnard-Roche, « Table des Lettres autographes de Remy de Gourmont à Octave Uzanne », mis en ligne le 6 mai 2012, URL : http://www.octaveuzanne.com/2012/05/table-des-lettres-autographes-de-remy.html

22 La collection de ce dernier a été cataloguée à sa mort par Pierre Champion ; voir Évanghélia Stead, *La Chair du livre : Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS, coll. Histoire de l'imprimé, 2012 ; Hélène Védrine, « Textes solubles dans l'image : les ouvrages de Remy de Gourmont aux éditions du Mercure de France (1892-1913) », *La Lecture littéraire*, n° 5-6, « Lire avec des images au XIXe siècle en Europe », avril 2002, p. 87-104.

23 Voir la notice des *Rythmes oubliés*, manuscrit de six poèmes en prose de Barbey calligraphiés par Léon Bloy, dans Édouard Graham, *Passages d'encre : Échanges littéraires dans la bibliothèque Jean Bonna. Envois, lettres et manuscrits autographes 1850-1900*, Gallimard, 2008, p. 88-92.

« Collection d'Art éditée sous le patronage de *La Plume* », publié en 1890, Deschamps choisit les *Dédicaces* de Paul Verlaine, afin de venir en aide à l'écrivain dans le besoin. Tous les traits caractéristiques des éditions bibliophiliques sont réunis pour assurer la vente aux amateurs qu'on veut intéresser : tirage réduit et non réimprimé, volumes de grand luxe, signature autographe de l'auteur, impression du nom du souscripteur sur les exemplaires numérotés… Les bulletins de souscription insérés dans la revue reprennent les particularités de la collection. Le mécénat littéraire est mis en scène dans la revue par la publication régulière des noms des souscripteurs de l'édition, selon une tactique permettant à la fois de mettre en valeur les généreux donateurs et de produire une réclame continue pour la vente de l'ouvrage : « Ont déjà honoré la **Bibliothèque Artistique et Littéraire** par leurs souscriptions les plus grands artistes et les plus célèbres bibliophiles de ce temps[24] ». La publication de cette collection est d'abord assurée sous le seul patronage de *La Plume* ; les réclames successives montrent que cette collection intègre ensuite *Art et Critique* et les *Annales Gauloises* (*La Plume*, 1er juin 1890) puis le *Mercure de France* et « toute la presse des jeunes » (15 juillet 1890), enfin *L'Ermitage* (1er mars 1892).

L'avis publié dans *La Plume* du 1er mars 1891 pour signaler la parution du cinquième volume de la collection, *Le Fi Bâlouët* par Jacques Renaud, présente de manière plaisante la tension qui pouvait exister entre le public d'amateurs et celui des véritables esthètes. De manière paradoxale, la réclame fait suivre le détail matériel de l'ouvrage (tirage numéroté, beaux papiers, portrait et signature autographe) d'une prière aux artistes et aux écrivains pour que les volumes ne finissent pas sur les étagères des seuls amateurs de beaux livres :

> La Revue fait un chaleureux appel à tous les camarades pour que cette édition du premier livre de Jacques Renaud ne tombe pas tout entière dans les mains des bibliophiles qui guettent nos publications pour les garder, *sans être coupées*, dans leur bibliothèque.
>
> Le petit chef-d'œuvre du jeune écrivain demande à être apprécié ; nous promettons d'avance un régal littéraire à ceux qui estiment qu'un livre est fait pour être lu et non pour figurer comme curiosité dans une collection d'objets rares[25].

À qui sont destinés ces ouvrages ? Les amateurs risquent d'acheter les livres pour leur seul aspect matériel, le contenu restant lettre morte ; mais la viabilité financière de l'entreprise repose sur leurs souscriptions, ce qui explique ce double discours. Cet appel à lire les livres plutôt qu'à les collectionner découle du caractère hybride de cette maison d'édition, qui propose à la fois des ouvrages de luxe et des textes inédits, alors que la production bibliophilique tend habituellement à reproduire des œuvres canoniques servant de prétexte à de belles éditions. *La Plume* veut rappeler que le but ultime de sa « Bibliothèque artistique et littéraire » reste de légitimer de nouvelles formes littéraires.

De nouveaux objets à collectionner

À côté de cette production d'ouvrages bibliophiliques, les revues font preuve d'une grande inventivité pour multiplier les imprimés à collectionner. Couvertures, estampes, affiches, tirés à part : c'est l'objet-revue tout entier qui devient un objet collectionnable. Le XIXe siècle a vu l'essor des collections d'*ephemera* : des périodiques comme *Le Livre et l'image* ou *L'Estampe et l'Affiche* consacrent de nombreux articles aux imprimés éphémères (affiches, images populaires, billets, avis, menus…), dans la lignée des travaux pionniers de Champfleury, Ernest Maindron ou John Grand-Carteret. Les revues elles-mêmes, à la croisée de l'univers médiatique et du livre de collection, sont conçues par leurs promoteurs comme des publications précieuses destinées à être collectionnées. *La Revue blanche* (1889-1904) propose ainsi en 1894 une « Édition de luxe, sur hollande tirage restreint, exemplaires numérotés » de ses livraisons « ornées d'estampes originales en couleur ».

[24] Cahier de réclame de *La Plume*, n° 74, 15 mai 1892, p. 55.
[25] *La Plume*, n° 45, 1er mars 1891, deuxième de couverture.

Toulouse-Lautrec, Sérusier, Bonnard, Vallotton fournissent les hors-textes qui sont également proposés en « tirage à part, numéroté et signé par l'auteur[26] ».

Le Livre d'art (1896), « Revue Artistique et Littéraire illustrée de Planches Originales » affiche un double programme[27] : la partie artistique, conçue comme une forme de « journal-album d'art » et dirigée par Maurice Dumont, est destinée à soutenir le « mouvement décoratif industriel » par la publication de bois originaux (Georges d'Espagnat, Maurice Denis, Charles Huard…) ; la partie littéraire, dirigée par Paul Fort, souhaite « solidariser » la « génération toute récente » (Léon-Paul Fargue, Jean de Tinan, Alfred Jarry…). L'union des arts de l'estampe de luxe et de la littérature est visible sur la quatrième de couverture (fig. 5), où s'affichent simultanément des réclames pour des imprimeries et des éditeurs d'art et une liste de petites revues symbolistes internationales.

L'Ermitage (1890-1906), dont chaque numéro est orné d'une estampe rehaussée à l'aquarelle souvent due à la plume d'Andhré des Gachons, affiche son caractère artistique par son sous-titre : « revue Mensuelle Illustrée, d'Art & de Littérature ». La revue propose deux formes d'abonnement, pour l'édition ordinaire (8 fr.) ou l'édition de luxe sur Japon, numéroté de 1 à 25 (20 fr.). Ses livraisons sur papier vergé sont des livres d'art en puissance : « Chaque fascicule, composé de 80 pages, contient une aquarelle ou plusieurs dessins hors texte et la revue au bout de l'année forme deux beaux volumes petit in-8 ° de 480 pages chacun avec tables[28]. » Le cahier de réclame, paginé en chiffres romains et imprimé en deux couleurs, expose des jeux de typographie et de mise en page qui l'élève au niveau du contenu artistique de la revue (fig. 6). Les liens avec le monde des collectionneurs sont flagrants : la revue propose un tirage de luxe de son affiche, réalisée par Paul Berthon (un élève de Grasset dont la carrière est alors en plein essor), en vente « chez les principaux libraires et marchands d'affiches » ; parmi les réclames, on soulignera la présence des ateliers de reliure Meyer & fils, proposant des « reliures en tout genre pour bibliothèque et Amateurs[29] ».

Le Centaure, qui ne connaît que deux livraisons en janvier et septembre 1896, est publié sous cartonnage éditeur vert émeraude, sur papier épais à grandes marges : les numéros individuels se font livres. Ce « recueil trimestriel de Littérature et d'Art » fait alterner textes (Gide, Valéry, Pierre Louÿs, Régnier, Jean de Tinan..) et estampes originales (Jacques-Émile Blanche, Léandre, Rops, Armand Point, Ranson…). Fargue se souvient que ses créateurs voulaient réaliser « une sorte d'anthologie-revue, luxueuse » ; Valéry, que « Nous n'avions d'autre but que d'être entre nous et de faire œuvre de luxe[30] ». Le supplément de 24 pages du premier volume, imprimé sur papier vert (fig. 7), joue à la fois le rôle de cahier de réclame et de programme esthétique : on y présente les livraisons à venir, les ouvrages en préparation des collaborateurs de la revue et une série de publicités illustrées pour des revues littéraires et artistiques (*Mercure de France*, *La Revue blanche*, *La Revue des revues*, *Pan*, *Perhinderion*, *La Critique*, *Le Livre d'art*), des éditeurs d'estampes et d'affiches (Arnould, Boudet, Kleinmann, Pellet), des événements comme le Salon du livre moderne organisé à la galerie de l'Art nouveau en mai 1896 par une société de bibliophiles, mais aussi des établissements (Théâtre de l'Œuvre, Bal Bullier, Taverne Mürger, Café d'Harcourt où « les rédacteurs du *Centaure* dînent tous les Lundis soirs ») qui forment l'image d'un univers socio-esthétique cohérent, structuré par de nombreuses relations entre créateurs, éditeurs, imprimeurs, entrepreneurs…

Ces pratiques invitent à réfléchir à l'articulation entre collection et régime médiatique. La presse génère des objets par nature collectionnables : produits en série, numérotés, les périodiques appellent la réunion. Les petites revues ne font que capitaliser sur ce phénomène en affichant leur

---

[26] *La Revue blanche*, t. VI, n° 31, mai 1894, deuxième de couverture. Voir Clément Dessy, *Les écrivains et les Nabis : la littérature au défi de la peinture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 30-42 ; Paul-Henri Bourrelier, La Revue blanche. *Une génération dans l'engagement, 1890-1905*, Fayard, 2008, p. 221-228.

[27] Voir Hélène Védrine, « Face-à-face et réseaux de revues : *L'Épreuve album d'art, Le Livre d'art, Pan* et *La Revue rouge* », dans Philippe Kaenel (dir.), *Les Périodiques illustrés (1890-1940). Écrivains, artistes, photographes*, Gallien, Infolio, 2011, p. 119-155.

[28] *L'Ermitage*, huitième année, n° 2, février 1897, troisième de couverture.

[29] *Idem*, deuxième de couverture et p. IV.

[30] Léon-Paul Fargue, Lettre du 9 avril 1942 à Auguste Martin et Paul Valéry, réponse à une enquête de la revue *Belles-Lettres*, décembre 1924, cités par Nathalie Froloff, « *Le Centaure* et ses modèles anglais : *The Pageant* et *The Yellow Book* », dans Évanghélia Stead et Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920)*, éd. cit., p. 295-296.

caractère précieux et en invitant les lecteurs à les collectionner. Elles produisent par ailleurs un discours visant à légitimer les périodiques comme objets de collection : *La Plume* consacre plusieurs numéros à des périodiques montmartrois, comme *Le Chat noir* (n° 5, 15 juin 1889) ou *Le Mirliton* (n° 43, 1er février 1891), tout en signalant les périodiques recherchés des amateurs, comme « cette introuvable et glorieuse collection de la *Cravache*[31] ». La revue publie par ailleurs des tables des matières annuelles intégrant les couvertures comme contenu à part entière, et propose à ses lecteurs des cartons-reliures permettant de transformer la série de numéros en un recueil d'art[32].

Le sommet de ce processus de transformation des périodiques en objets de collection est atteint par la publication en 1900 de la célèbre plaquette de Remy de Gourmont, *Les Petites Revues*[33]. On considère souvent ce catalogue comme une forme de manifeste légitimant les revues comme vecteurs de l'histoire littéraire ; mais on oublie de mentionner que cette légitimation passe par un processus de patrimonialisation des revues, décrites comme des objets de collection. Cet « Essai de bibliographie » a d'ailleurs été prépublié dans la *Revue biblio-iconographique* du bibliophile Pierre Dauze[34], un périodique destiné aux amateurs d'imprimés qui publie aussi bien des réclames pour le *Mercure de France* et *L'Ermitage* que pour *The Collector*, *L'Amateur d'autographe* ou la bibliothèque tournante Terquem, « indispensable au bibliophile et à l'homme de lettres[35] ». Pierre Dauze préside également « les XX », une société de bibliophiles fondée en 1897 qui publie des ouvrages illustrés contemporains tirés spécialement pour ses membres à seulement 20 exemplaires ; Gourmont tente d'y publier *Le Songe d'une femme*[36]. Gourmont présente à Dauze son projet de bibliographie en se plaçant dans l'optique de la collection : « En classant mes *Revues*, j'en ai dressé un petit catalogue détaillé dont la publication pourrait intéresser vos bibliophiles[37] ». Il fait d'abord œuvre d'archiviste, offrant aux collectionneurs un outil pour les guider dans leurs quêtes bibliophiliques (il prévoit pour la publication en volume de sa bibliographie de « laisser un blanc entre chaque n° pour les amateurs qui auraient l'occasion de découvrir une lacune[38] »). Il assure par ailleurs la valorisation de ses propres collections, sur lesquelles se fonde son étude. Ce processus de légitimation par la collection est essentiel (la plupart des objets patrimoniaux ont d'ailleurs été en premier lieu mis en valeur par des collectionneurs, depuis les objets folkloriques jusqu'au patrimoine industriel) ; il permet aux petites revues de proposer un patrimoine « à côté » de celui de la culture officielle. L'histoire du symbolisme, qui commence à s'écrire dès la fin du XIXe siècle dans la presse, s'appuie précisément sur ces collections de revues, les mémorialistes mentionnant sans cesse les piles de périodiques qu'ils feuillettent en ramassant leurs souvenirs[39]. Au marché autonome de l'avant-garde correspond ainsi une histoire littéraire et artistique en marge de celle des manuels scolaires, fondée sur un patrimoine alternatif. À côté des petites revues, il faudrait parler d'un « petit patrimoine », que la revue *Les Essais d'art libre* tente de matérialiser par l'organisation en 1893 d'une exposition des « Portraits du prochain siècle », une galerie des gloires à venir réunissant les écrivains et artistes symbolistes[40].

---

31 Adolphe Retté, « Francis Vielé-Griffin », *La Plume*, n° 96, 15 avril 1893, p. 167.

32 Voir mon article « Des éphémères en devenir : les petites revues fin-de-siècle », *La Revue des revues*, n° 56, automne 2016, p. 35-44 ; précédemment paru dans Olivier Belin & Florence Ferran, *Les éphémères, un patrimoine à construire*, Acta fabula, 2015, URL : http://www.fabula.org/colloques/document2929.php

33 Remy de Gourmont, *Les Petites Revues. Essai de bibliographie*, Édition de la revue biblio-iconographique, 1900. Le dépôt de la brochure est assuré par la Librairie du *Mercure de France*.

34 Remy de Gourmont, « Essai de bibliographie des "Petites Revues" », *Revue biblio-iconographique*, n° 3, mars 1899, p. 105-111, n° 4, avril 1899, p. 176-180, n° 5, mai 1899, p. 229-235, et n° 6, juin 1899, p. 289-301.

35 *Répertoire des ventes*, Supplément n° 12 à la *Revue biblio-iconographique*, juillet-octobre 1899, n.p.

36 Voir Willa Z. Silverman, *op. cit.*, p. 106-107 et Remy de Gourmont, lettre à Pierre Dauze, 4 octobre 1899, dans *Correspondance*, t. I, réunie, préfacée et annotée par Vincent Gogibu, Éditions du Sandre, 2010, p. 416.

37 Remy de Gourmont, lettre à Pierre Dauze, 19 janvier 1899, dans *Correspondance*, t. I, éd. cit., p. 381.

38 Remy de Gourmont, lettre à Pierre Dauze, 17 février 1899, dans *Correspondance*, t. I, éd. cit., p. 384.

39 Voir Julien Schuh et Yoan Vérilhac, « Se souvenir des beaux temps du Symbolisme : enjeux poétiques et historiques d'une archive médiatique », dans Vincent Laisney (dir.), *Les Souvenirs littéraires*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. Situations, à paraître.

40 Paul-Napoléon Roinard, « Les Portraits du vingtième siècle. Exposition racontée par son organisateur », *Revue encyclopédique*, nº 71, 15 novembre 1893, p. 642-647.

C'est par une forme d'appropriation des valeurs des collectionneurs et bibliophiles que les écrivains et artistes fin de siècle parviennent à constituer un espace autonome de création. Ces valeurs sont essentiellement fondées sur le refus de la production de masse et de l'industrialisation du monde du livre : élitisme, raréfaction des exemplaires, refus de la reproduction photomécanique sont des éléments récurrents du discours « antimoderne » qui fonde aussi bien l'esthétique des écrivains en marge du champ littéraire (une marge cependant largement intégrée au système) que celle des élites bourgeoises avides de distinction. Grâce à la notion de collection, les petites revues deviennent de véritables entreprises de l'avant-garde reproduisant à leur échelle les grandes structures des industries du livre et de la presse, formant les vitrines d'un système médiatique, économique et esthétique fondé sur un public (l'amateur) et un type de publication (l'objet bibliophilique) permettant de financer et de légitimer une culture dominée dans le champ éditorial et artistique. Ces revues doivent être considérées moins comme des tribunes pour des mouvements littéraires et artistiques bien définis que comme les facettes médiatiques d'une forme d'économie de l'avant-garde littéraire et artistique, qui se met en place en marge des circuits de diffusion de la culture dominante. Elles construisent un espace d'expérimentation qui est également un espace de légitimation des formes médiatiques comme objets collectionnables : en transformant les revues, les affiches, les portraits des écrivains et artistes symbolistes en imprimés de luxe, les rédacteurs de ces revues redéfinissent la notion de patrimoine et déplacent le point de focale de l'histoire littéraire. Le livre ou le tableau ne sont plus les archives essentielles de l'historien de la culture : l'activité artistique et littéraire consiste moins en une succession d'œuvres qu'en une collection de traces médiatiques attestant une activité collective. Les amateurs trouvent leur place dans une « communauté émotionnelle élargie[41] » où les frontières entre producteurs et consommateurs tendent à se brouiller. L'amateur, à la fois lecteur, mécène, commanditaire et collaborateur, devient la figure centrale rendant possible cet espace d'une culture « à côté ».

Julien Schuh
Centre des sciences des littératures en langue française, UPL, Université Paris Nanterre

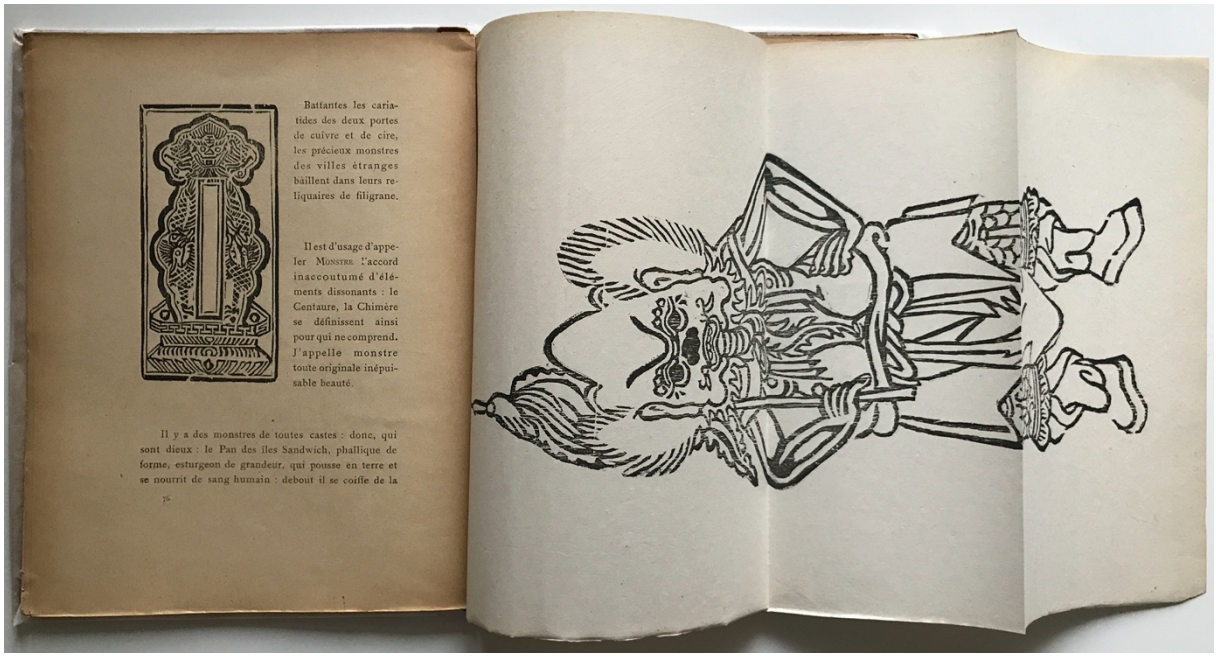
Iconographie

[41] Paul Aron, « Le symbolisme : groupe littéraire et habitus mondain », dans Denis Saint-Amand (dir.), *op. cit.*, p. 78.

REVUES A LIRE :

LE MERCURE DE FRANCE, 15, rue de l'Échaudé-Saint-Germain.
LA PLUME, 31, rue Bonaparte.
LA REVUE BLANCHE, 1, rue Laffite.
LA REVUE ENCYCLOPÉDIQUE, 17, rue Montparnasse.
LA REVUE DES REVUES, 12, avenue de l'Opéra.
L'ART ET LA VIE, 14, rue du Helder.
LE CENTAURE, 9, rue des Beaux-Arts.
L'AUBE, 20, quai d'Orléans.
LA CRITIQUE, 50, boulevard de Latour-Maubourg.
LE RÉVEIL DE LA GAULE, 6, rue Lebouis.
L'ENCLOS, 7, rue de l'Annonciation.
LE RÉPERTOIRE DES VENTES, 9, faubourg Poissonnière.
DOCUMENTS SUR LE NATURISME, 1, rue des Tenneroles, St-Cloud.
L'EFFORT, 8, rue Ingres, Toulouse.
LA REVUE SENTIMENTALE, 91, rue de Carmaux, Albi.
LA TRÊVE-DIEU, au Hâvre.
LA PROVINCE NOUVELLE, 43, rue de Paris, Auxerre.
LA COUPE, 11, rue de la République, à Montpellier.
LA REVUE DU LANGUEDOC, Lamelou-les-Bains (Hérault).
THE STUDIO, 5, Henrietta Street, Covent Garden, London, W. C.
THE CHAP-BOOK, Chicago, U. S. A.
THE BIBELOT, Mosher editor, Portland, Maine, U. S. A.
THE BOOK BUYER, Charles Scribners sons, New-York.
THE REVIEW OF REVIEWS, Norfolk str. London, W. C.
LE RÉVEIL, 5, rue de la Roue, Bruxelles.
LA SOCIÉTÉ NOUVELLE, 32, rue de l'Industrie, Bruxelles.
LE MAGASIN LITTÉRAIRE, place Saint-Bavon, Gand.
ARTE, Coïmbra, Portugal.
L'ART MODERNE, 32, rue de l'Industrie, Bruxelles.
LE COQ ROUGE et L'ART JEUNE, 131, rue de Brabant, Bruxelles.
LA LUTTE, 15, place Van Meyel, Bruxelles.
EMPORIUM, Bergame.
BRADLEY HIS BOOK, Chicago.
THE ECHO, Chicago.

Figure 1. Liste de « Revues à lire », *L'Ermitage*, huitième année, n° 3, mars 1897, p. V. (coll. part.)



Battantes les cariatides des deux portes de cuivre et de cire, les précieux monstres des villes étranges baillent dans leurs reliquaires de filigrane.

Il est d'usage d'appeler MONSTRE l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants : le Centaure, la Chimère se définissent ainsi pour qui ne comprend. J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté.

Il y a des monstres de toutes castes : donc, qui sont dieux : le Pan des îles Sandwich, phallique de forme, esturgeon de grandeur, qui pousse en terre et se nourrit de sang humain : debout il se coiffe de la

76

Figure 2. Bois indochinois dans Alfred Jarry, « Les Monstres », *L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895, entre les p. 76 et 77. (coll. part.)

La revue indépendante

DE LITTÉRATURE ET D'ART

Directeur :
M. ÉDOUARD DUJARDIN

Rédacteur en chef :
M. FÉLIX FÉNÉON

FONDATEURS-PATRONS

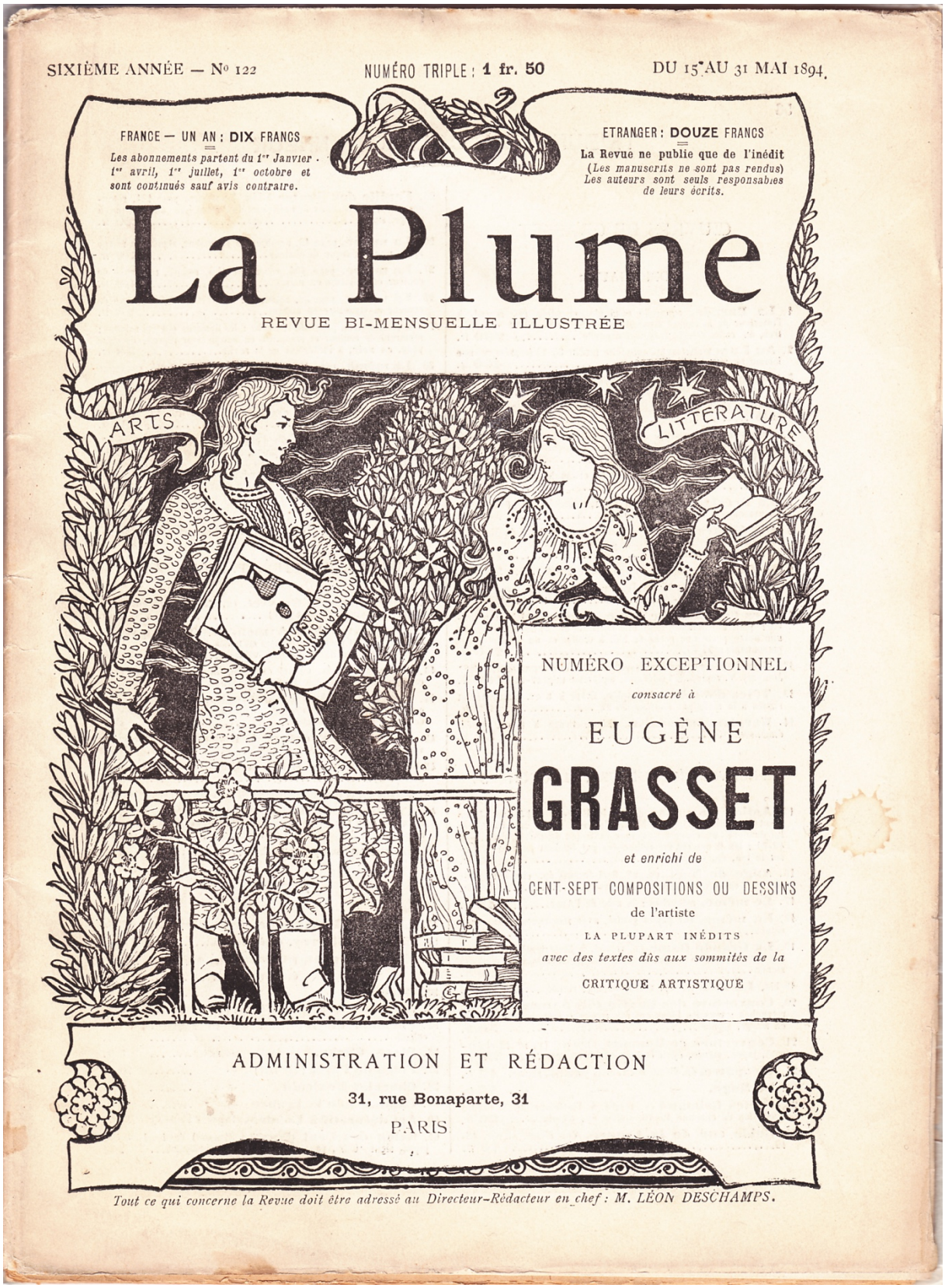
Madame George Bizet.
M. Edouard de Bl.
M. Jacques E. Blanche.
M. Winchester du Bouchet.
M. E. Caro.
Le comte de Ch.
M. Houston Stewart Chamberlain.
La comtesse de Chambrun.
Madame Raymond Dubois.
M. Théodore Duret.
The earl of Dysart.
Madame J. E.
M. Charles Ephrussi.
M. van Eyden.
Il comendatore Ignazio F.
M. Marius Fontane.
Madame Benoît Fould.
Madame Léon Fould.
La vicomtesse Gr.
Le baron Emmanuel de Graffenried de Burgensein.
Madame Grudzinska.
The hon. George.
M. Charles Hayem
M. M. Hellman.
M. Vincent d'Indy.
M. S. Koprowski.
Le marquis R. de L.
M. Edward J. Martyn, de Tillyra Castle.
M. M. O. I. (par M. Ferdinand Larcier).
M. George Moore.
M. Nieuss.
L'abbé P.
Le prince Edmond de Polignac.
La duchesse Amalia B. di R.
Le professeur J. Radlinski.
M. Ribot.
La baronne S. de R.
Le comte Stanislas Rzevuski.
Le baron Georges de S.
Madame A. S.
M. Gabriel Séailles.
Le docteur Silvestrov.
M. de Souza.
Le prince D. St.
M. Waldo Storey.
Le colonel T.
Le comte Henri de Jossonin de Valgorge.
Le baron de Wolzogen.
***

Cette liste arrêtée le 20 octobre sera reprise le mois prochain.

Les Fondateurs-Patrons de la Revue Indépendante ont souscrit à la somme de cent francs (payables après la publication du 5e numéro de la Revue, en mars 1887) ; leurs noms, moyennant leur consentement, sont imprimés dans la Revue.

Aux Fondateurs-Patrons est attribuée une édition de luxe tirée sur papier du Japon et illustrée de dessins de Fantin, Redon, Renoir, Rops, Whistler, etc... ces dessins, réservés exclusivement à l'édition de luxe ne seront en aucun cas vendus séparément.

Figure 3. Liste des Fondateurs-Patrons de *La Revue indépendante*, nouvelle série, n° 1, novembre 1886, deuxième de couverture. (coll. part.)



SIXIÈME ANNÉE — N° 122 NUMÉRO TRIPLE : 1 fr. 50 DU 15 AU 31 MAI 1894.

FRANCE — UN AN : DIX FRANCS

Les abonnements partent du 1er Janvier, 1er avril, 1er juillet, 1er octobre et sont continués sauf avis contraire.

ETRANGER : DOUZE FRANCS

La Revue ne publie que de l'inédit
(Les manuscrits ne sont pas rendus)
Les auteurs sont seuls responsables de leurs écrits.

La Plume

REVUE BI-MENSUELLE ILLUSTRÉE

ARTS

LITTÉRATURE

NUMÉRO EXCEPTIONNEL

consacré à

EUGÈNE

GRASSET

et enrichi de

CENT-SEPT COMPOSITIONS OU DESSINS

de l'artiste

LA PLUPART INÉDITS

avec des textes dûs aux sommités de la

CRITIQUE ARTISTIQUE

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

31, rue Bonaparte, 31

PARIS

Tout ce qui concerne la Revue doit être adressé au Directeur-Rédacteur en chef : M. LÉON DESCHAMPS.

Figure 4. Eugène Grasset, couverture de *La Plume*, n° 122, 15 mai 1894. (coll. part.)

Des épreuves d'Artistes, en petits tirages de luxe, sur bois originaux, en noir et en couleurs, de lithographie sur pierre et sur zinc, d'eau-forte, de gravure estampée polychrome, etc., sont imprimées, à la presse à bras, à l'Imprimerie **Paul Lemaire** (Atelier Maurice Dumont), 14, rue Séguier, Paris, près la place St-Michel.

C. & L. Rançon

18, rue Séguier

Spécialité de Produits Lithographiques

Encre Lithographique liquide

ENCRES, CRAYONS, PAPIERS, ETC.

P.-S. - *La plupart des planches de* l'Epreuve *ont été exécutées avec les produits de* **C.-L. Rançon.**

Revues :

LE COQ ROUGE, 6, Montagne-aux-Herbes-Potagères, Bruxelles.

La REVUE BLANCHE Bi-mensuelle
Rédacteur en chef : ALEX. NATANSON
Direction : 1, rue Laffitte, Paris.

L'ERMITAGE, Revue mensuelle.
Directeur : EDOUARD DUCOTÉ,
8, rue Juliette-Lamber, Paris.

MERCVRE DE FRANCE
Revue mensuelle.
Directeur : ALFRED VALETTE,
15, rue de l'Echaudé, Paris.

LE RÉVEIL, Recueil mensuel.
Directeur : ALBERT ARNAY,
64, rue Kessels, Bruxelles.

L'ART JEUNE, Recueil mensuel.
Rédacteur en chef : HENRI VAN DE PUTTE,
131, rue de Brabant, Bruxelles.

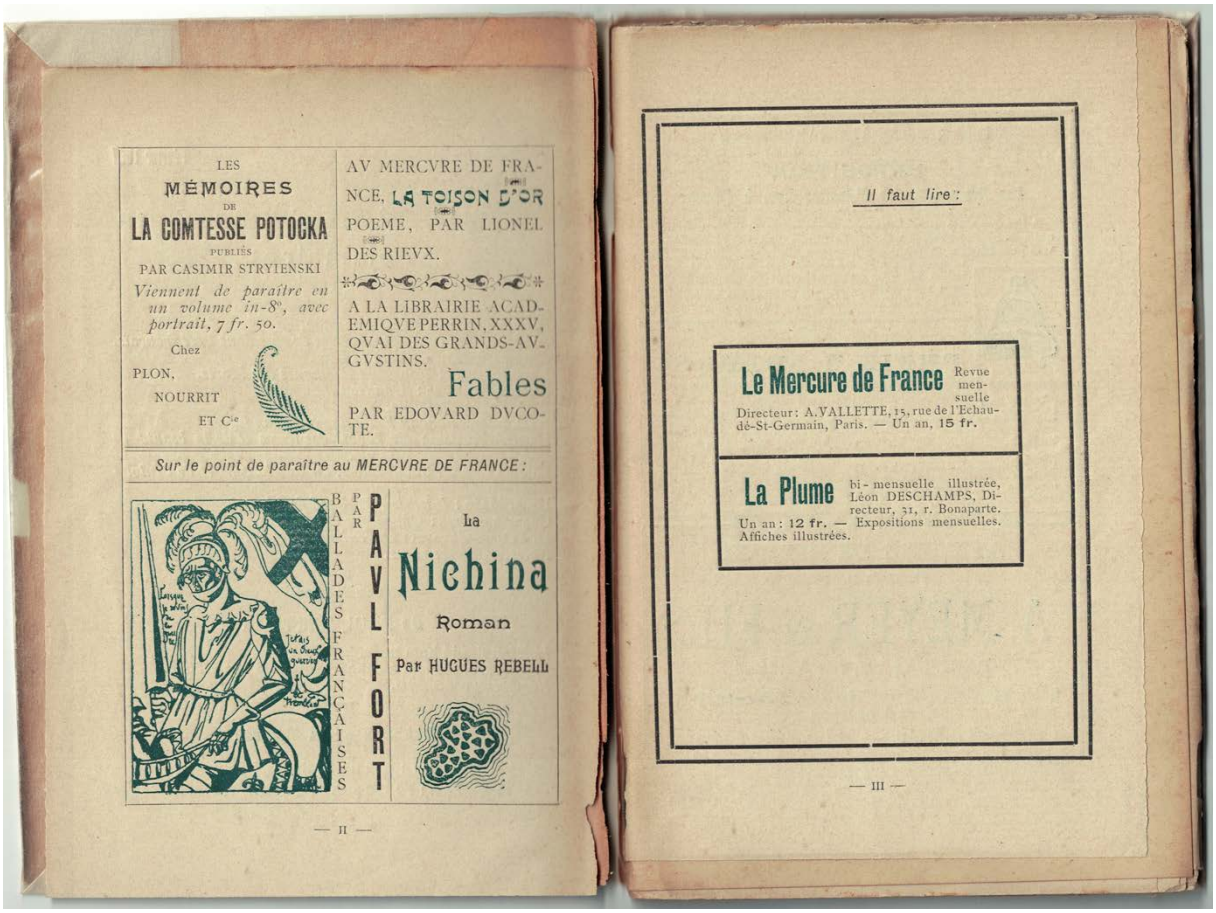
Documents sur le Naturisme
Directeur : MAURICE LE BLOND,
10, rue des Tennerolles, Saint-Cloud.

La CRITIQUE (Bi-mensuelle).
GEORGES BANS, *directeur*
50, boulevard Latour-Maubourg.

Arte, Coïmbra, Portugal.
L'Art moderne, 32, rue de l'Industrie, Bruxelles.
L'Art wallon, 119, rue du Palais, Verviers.
Le Centaure, 9, rue des Beaux-Arts.
Perhinderion, 162, boulevard Saint-Germain.
L'Effort, 8, rue des Puits-Creusés, Toulouse.
L'Enclos, rue de l'Annonciation.
L'Idée libre, 15, rue de Cluny, Paris.
Journal des Artistes, 33, rue du Dragon, Paris.
Société nouvelle, 32, rue de l'Industrie, Bruxelles.
L'Ymagier, 9, rue de Varennes, Paris.
La Province nouvelle, à Auxerre.

Paris. — Imprimerie spéciale de *l'Epreuve* et du *Livre d'Art*, Paul Lemaire, 14, rue Séguier.

Figure 5. *Le Livre d'art*, n° 4, 25 juin 1896, quatrième de couverture. (coll. part.)



LES
MÉMOIRES
DE
LA COMTESSE POTOCKA
PUBLIÉS
PAR CASIMIR STRYIENSKI
Viennent de paraître en un volume in-8°, avec portrait, 7 fr. 50.
Chez
PLON,
NOURRIT
ET Ce

AV MERCVRE DE FRANCE, LA TOISON D'OR POEME, PAR LIONEL DES RIEVX.

A LA LIBRAIRIE ACADEMIQVE PERRIN, XXXV, QVAI DES GRANDS-AVGVSTINS.
Fables
PAR EDOVARD DVCOTE.

Sur le point de paraître au MERCVRE DE FRANCE :

BALLADES FRANÇAISES
PAR PAVL FORT

La
Nichina
Roman
Par HUGUES REBELL

— II —

Il faut lire :

Le Mercure de France Revue mensuelle
Directeur : A. VALLETTE, 15, rue de l'Echaudé-St-Germain, Paris. — Un an, 15 fr.

La Plume bi-mensuelle illustrée, Léon DESCHAMPS, Directeur, 31, r. Bonaparte.
Un an : 12 fr. — Expositions mensuelles. Affiches illustrées.

— III —

Figure 6. Cahier de réclames de *L'Ermitage*, huitième année, n° 2, février 1897, p. II-III. (coll. part.)

A. ARNOULD

7, Rue Racine, 7

—

AFFICHES ARTISTIQUES

—

LAUTREC, CHÉRET,
GRASSET,
STEINLEN, WILLETTE, ETC.

—

Affiches étrangères

—

ENVOI DU CATALOGUE

—

" Le Livre d'Art "

Revue artistique et littéraire
illustrée de planches originales

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

12-14, Rue Séguier (Nouveaux bureaux)

Le " **Livre d'Art** " fondé par un groupe de jeunes soutiendra le mouvement décoratif industriel moderne et s'efforcera de mettre en lumière la dernière génération d'artistes et d'écrivains.

Abonnements { Un an. . . . **12** francs
Étranger. . . **15** francs

Figure 7. Supplément du *Centaure*, n° 1, janvier 1896, p. XII. (coll. part.)