



# SCÈNES DE PAPIER

Alors qu'il existe un certain nombre de travaux théoriques sur l'iconographie théâtrale<sup>1</sup>, la réflexion sur sa place dans les périodiques de théâtre n'avait pas fait jusqu'à présent l'objet d'études approfondies. Les raisons en sont assez simples : la recherche sur les revues de théâtre a eu une extension limitée et demeure un vaste continent qui reste à explorer. Depuis quelques années, les travaux menés dans le cadre du Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre (G.R.I.R.T) commencent à apporter des éclairages sur ces objets longtemps délaissés<sup>2</sup>. Si l'histoire des périodiques de théâtre

---

<sup>1</sup> Voir notamment Chantal Meyer-Plantureux, *La photographie de théâtre ou La mémoire de l'éphémère*, Paris, Paris audiovisuel, 1992 ; Cesare Molinari, « Sull'iconografia come fonte per la storia del teatro », *Biblioteca teatrale*, n° 36-37, 1996 ; Maria Ines Aliverti, *LA NAISSANCE DE L'ACTEUR MODERNE. L'acteur et son portrait au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1998 ; Renzo Guardenti, « Teatro e iconografia : un dossier », *Teatro e Storia*, n° 25, 2004 ; Gilles Declercq et Jean de Guardia (dir.), *Iconographie théâtrale et genres dramatiques. Mélanges offerts à Martine de Rougemont*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008 ; *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, a cura di Massimo Agus e Cosimo Chiarelli, San Miniato, Titivillus, 2008 ; Renzo Guardenti, « Riviste teatrali e iconografia : note di metodo, tipologia e paradossi », *Studi Medievali e Moderni*, 2013-2 ; Alice Folco et Jean-Yves Vilaetton (dir.), « Le Document iconographique dans son contexte : le hors-champ des images du spectacle », *European Drama and Performance Studies*, 2014-2, n°3.

<sup>2</sup> Une première série de travaux collectifs, portant sur l'émergence du périodique théâtral, est parue en 2013 (« Pour une préhistoire des revues de théâtre », dossier sous la direction de

relève encore largement de la *terra incognita*, la recherche sur l'iconographie périodique elle-même est un champ relativement nouveau lui aussi, même s'il est en expansion depuis une dizaine d'années. Les historiens de l'art, notamment, se sont penchés sur l'estampe, le dessin de presse, la caricature, la photographie ; des travaux interdisciplinaires récents ne cessent d'interroger, dans une perspective internationale, les questions esthétiques, techniques, littéraires, sociologiques que pose l'immense corpus de la presse périodique illustrée dans les années de sa plus grande diffusion, entre 1860 et 1930<sup>3</sup>. Mais le croisement entre ces deux champs – l'image périodique et la revue de théâtre –, n'a fait l'objet que de très rares études<sup>4</sup>.

Pourtant, pour qui s'intéresse aux périodiques théâtraux, la dimension visuelle revêt un caractère central. Objet hybride par excellence, comme l'est toute revue, la revue de théâtre l'est aussi par le reflet qu'elle offre d'un art qui est aussi – et parfois avant tout – un art de l'image et un art de l'espace. L'image y remplit d'abord l'usage transitif d'une iconographie théâtrale, document, trace, reflet de l'événement spectaculaire, de ses genres, de ses formes, de ses gestes, de ses vedettes, de ses costumes ou de ses décors ; elle se fait parfois elle-même spectacle, faisant de la page un théâtre de papier où se rejoue, ou bien s'invente, un spectacle réel ou virtuel ; elle est également plan, architecture, memento, esquisse

Sophie Lucet, *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 259, juillet-septembre 2013, p. 249-275). Voir aussi Marco Consolini, *Théâtre populaire (1953-1964). Histoire d'une revue engagée*, Paris, Editions de l'IMEC, 1999, et Julie de Faramond, *Pour un théâtre de tous les possibles. La revue Travail théâtral (1970-1979)*, Montpellier, L'Entretiens, 2010.

3 Voir Evangelhia Stead et Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, PUPS, 2008, et *L'Europe des revues (1860-1930), II. Réseaux et circulation des modèles*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2015.

4 On pourra mentionner Cosimo Chiarelli, « Entre désir et résistance. Illustration et photographie dans les revues de théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle », *European Drama and Performance Studies*, 2014-2, n°3, p. 133-153. Pour une étude de cas spécifique, voir Sophie Lucet et Romain Piana, « A la croisée des revues d'art et de théâtre : *L'Art et La Scène* (1897), in Evangelhia Stead et Hélène Védrine (dir.), *op. cit.*, 2015.

d'une mise en scène ou d'un théâtre à venir ; à moins qu'elle ne soit tout simplement ornement, décoration, illustration métaphorique. La variété de ses formes et de ses supports emprunte également à celles de l'image de presse, avec ses techniques évolutives, ses codes, ses fonctions, ses esthétiques. Des premières gravures d'acteurs ou de scènes du *Monde dramatique*<sup>5</sup>, des scènes lithographiées du *Charivari*, dans les années 1830<sup>6</sup>, aux fastueuses photographies qui font le succès du *Théâtre*<sup>7</sup> à la Belle-Époque ou qui font revivre en couleurs dans *Alternatives théâtrales* les créations contemporaines, toute une histoire de l'image croise l'histoire de la scène. De même qu'une histoire de la scène croise l'histoire de la presse : le dix-neuvième siècle finissant théâtralise souvent l'espace de la page périodique, au point d'y inclure de virtuels spectacles illustrés – *Le Château des cœurs* de Flaubert (publié dans *La Vie moderne* en 1880<sup>8</sup>) étant sans doute le plus célèbre d'entre eux. L'image joue par ailleurs un rôle dans la reconnaissance artistique de la scénographie et de la mise en scène, dans sa partie matérielle. Dès 1869, le journaliste Arnold Mortier s'associe au dessinateur Jules Chéret pour lancer un éphémère « album mensuel théâtral », *Les Succès du jour*, voué à la conservation, par l'illustration, de « l'art du décorateur, du costumier, du machiniste<sup>9</sup> » injustement oublié. À son tour, une des revues illustrées les plus intéressantes du début du XX<sup>e</sup> siècle, *L'Art du théâtre*<sup>10</sup>, met l'accent, sur « les arts plastiques de la scène<sup>11</sup> » qu'elle se propose de documenter de la façon la plus riche et la plus complète possible.

5 *Le Monde dramatique* (1835-1841) intègre des portraits d'acteurs et des dessins de scènes des spectacles importants de l'actualité théâtrale.

6 Le célèbre hebdomadaire caricatural, fondé en 1832, comporte régulièrement, dès la deuxième moitié des années trente, des gravures en pleine page consacrées à des spectacles à l'affiche.

7 Bi-mensuel, Paris, 1898-1921. Le titre fusionne ensuite avec *Comœdia illustré*.

8 Entre le 24 janvier et le 8 mai 1880. Les illustrations, qui théâtralise l'espace de la page, ne furent pas du goût de l'auteur.

9 Arnold Mortier, « Préface », *Les Succès du jour. Album mensuel théâtral*, n°1, mars 1869. 10 1901-1906.

11 La direction [Charles Schmidt], « Avertissement », *L'Art du théâtre*, n°1, mars 1901, p. 1.



---

Marie Dorval dans *Angelo* (Comédie-Française),  
*Le Monde dramatique*, mai 1835.  
Collection particulière.

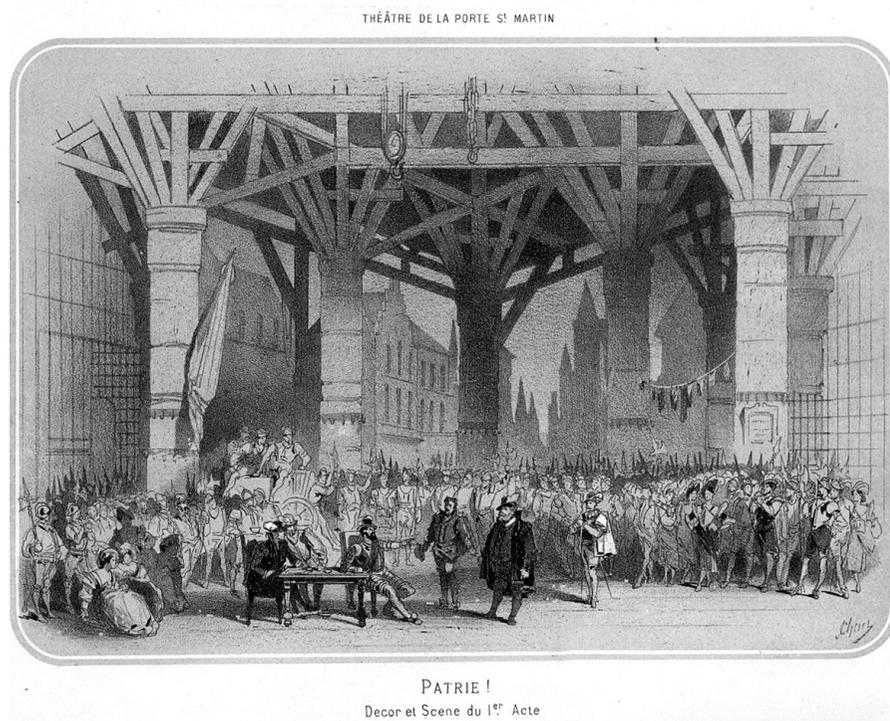
---



---

Réjane dans *La Savelli*, *Le Théâtre*,  
1<sup>er</sup> février 1907, page de couverture.  
Fonds Société d'Histoire du Théâtre.

---



Jules Chéret, « Patrie. Décor et scène de l'acte I. », *Les Succès du jour*, n°2, avril 1869. Collection particulière.

Les revues et les périodiques théâtraux que le G.R.I.R.T. se propose d'étudier constituent, nous l'avons rappelé plusieurs fois, un véritable carrefour entre les processus de création et les processus de réception du phénomène théâtral, car ils rendent compte tant des idées et des outils de travail des artistes que des réactions et des opinions qui circulent dans le contexte d'accueil et d'existence réelle du théâtre<sup>12</sup>. Lorsqu'on jette un regard d'ensemble sur un panorama aussi vaste et hétéroclite, en choisissant de privilégier la dimension iconographique de ces objets éditoriaux, l'on

12 Cf. à ce propos Marco Consolini, *Les Revues de théâtre au XX<sup>e</sup> siècle : un champ de recherche à part entière*, in Evangelhia Stead, Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1860-1930), II. Réseaux et circulation des modèles*, op. cit.

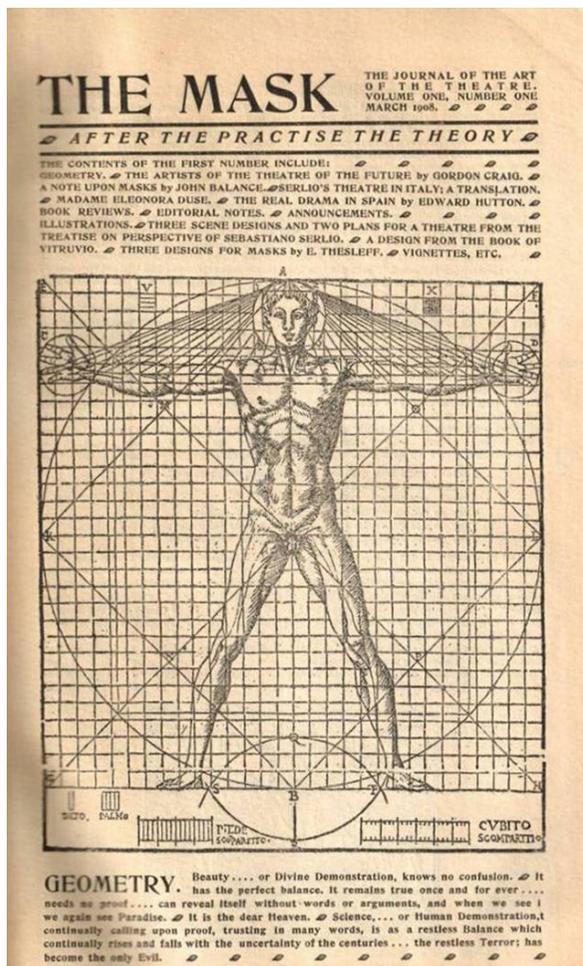
peut observer, notamment au début du XX<sup>e</sup> siècle, une sorte de double mouvement. Des hommes de théâtre, d'une part, des créateurs de la scène souvent en rupture avec leur temps, qui sentent impérativement le besoin de se doter de moyens de médiatisation et qui y engagent de plus en plus d'énergie et de créativité, en faisant de leurs entreprises éditoriales bien plus que de simples lieux d'expression textuelle. Des médias, d'autre part, de plus en plus nombreux et puissants, qui sont à première vue l'expression directe d'une civilisation théâtrale dominée par le commerce et la mondanité (mais il faut se méfier de ce jugement hâtif), qui s'engagent dans une course à la théâtralisation de leurs moyens, afin de devenir eux-mêmes des *scènes de papier*, bien conscients qu'une bonne partie de leur lectorat n'y cherche pas un simple complément d'une vie théâtrale vécue par ailleurs, mais véritablement un simulacre de cette même vie. Or, dans ce double mouvement, l'image joue un rôle essentiel et les tendances les plus extrêmes, des deux côtés, visent à créer littéralement des théâtres de substitution : des théâtres de l'avenir, rêvés par la « cervelle du créateur dramatique », pour reprendre un mot célèbre de Jacques Copeau<sup>13</sup>, et un *theatrum mundi* où toutes les expériences, celles des acteurs et celles des spectateurs, convergent en un ensemble foisonnant et presque festif.

En suivant le fil rouge des images, on retrouve ainsi les deux polarités qui ont été souvent évoquées dans nos tentatives de typologisation<sup>14</sup>. Du côté du processus de création, et donc des hommes de théâtre, le cas-limite est représenté par *The Mask* (1908-1929) (voir les pages 6 et 7), revue où un metteur en scène, Edward Gordon Craig, arrive à projeter l'ensemble de ses visions théâtrales, en faisant du support éditorial un véritable *théâtre de papier* qui remplace le théâtre en dur abandonné définitivement par l'artiste anglais. D'autres publications ont eu cette même vocation, à la même époque, par exemple les périodiques du « théâtre d'art » français examinés par André Veinstein<sup>15</sup>, animés

13 Jacques Copeau, Lettre à Léon Chancerel, 12 avril 1928, *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1950, I, p. 40.

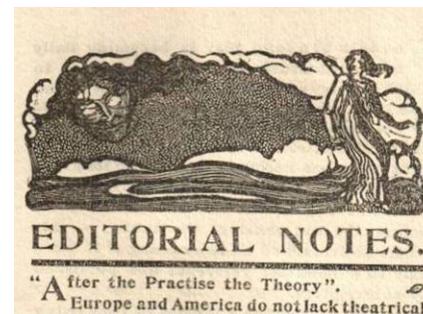
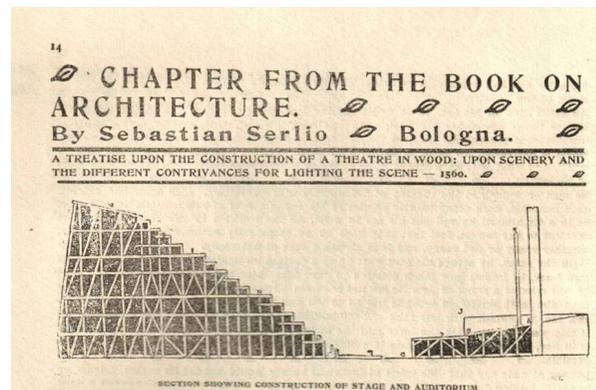
14 Cf. Marco Consolini, art. cit.

15 André Veinstein, *Du théâtre d'art au théâtre Louis Jouvet. Les Théâtres d'art à travers leurs périodiques*, Paris, Librairie théâtrale, 1955.

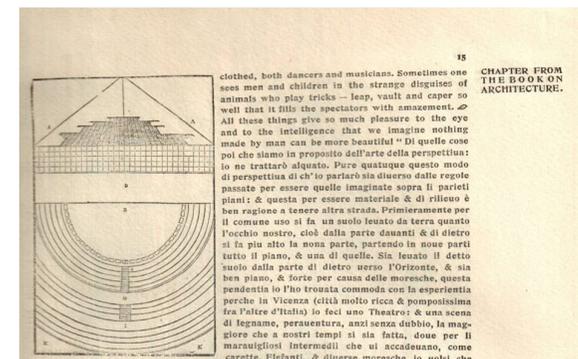
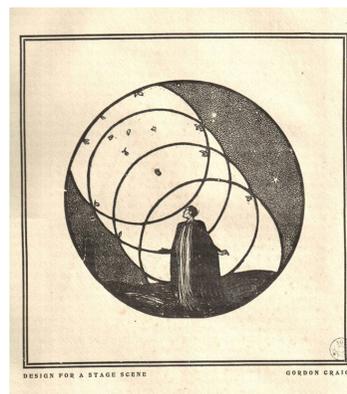


Ci-dessus :  
*The Mask*, vol. 1, n°1,  
mars 1908, p. 1.

Ci-contre :  
Oliver, gravure publiée dans  
*The Mask* n°2, avril 1908, sans  
pagination.  
Craig dans n°3-4, mai-juin  
1908, sans pagination.

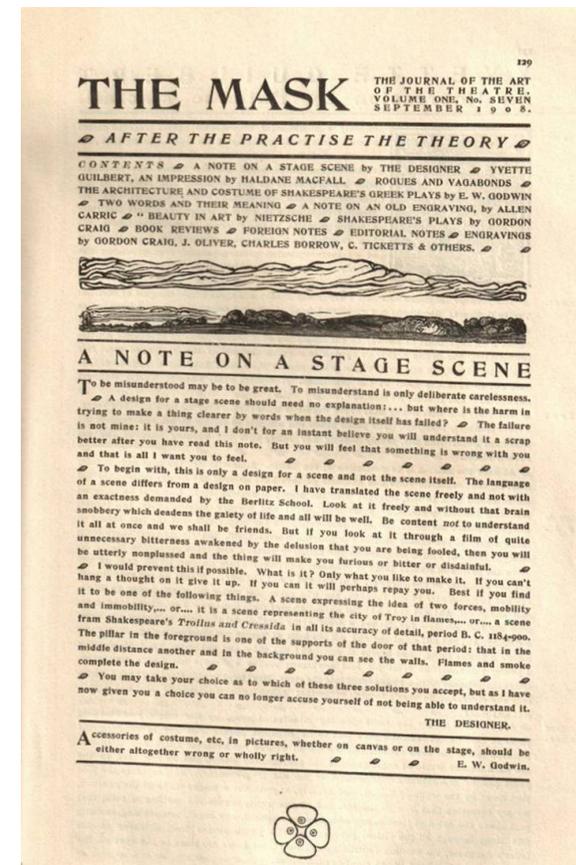


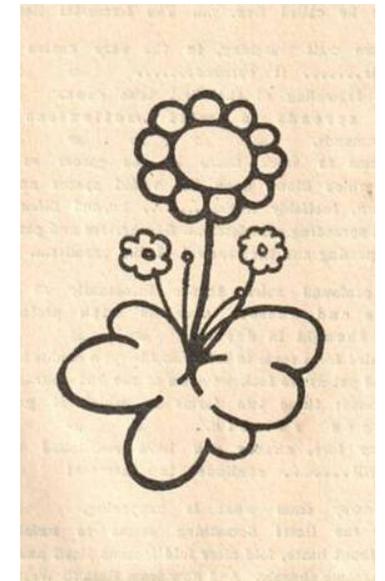
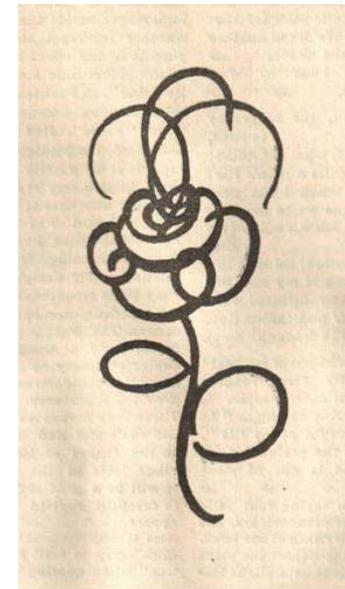
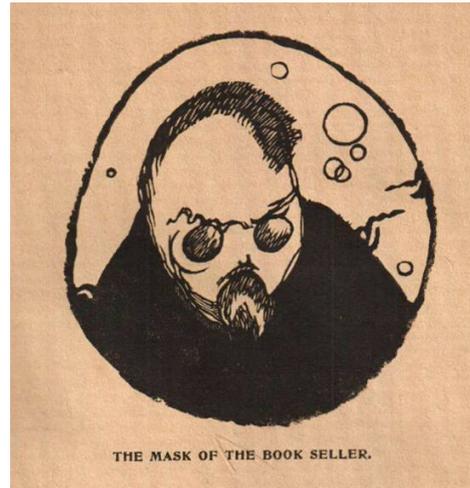
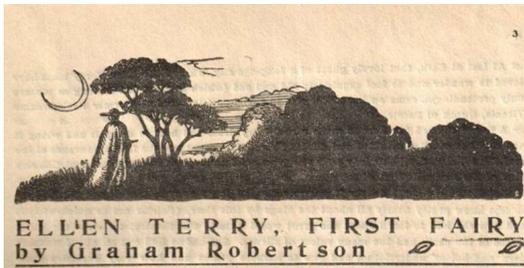
Ci-dessus :  
*The Mask*, Vol. 1,  
n°7, septembre 1908,  
p. 129.



Ci-contre :  
*The Mask*, n°1,  
mars 1908,  
p. 14-15.

Ci-dessus :  
*The Mask*,  
Vol. 1, 1908.

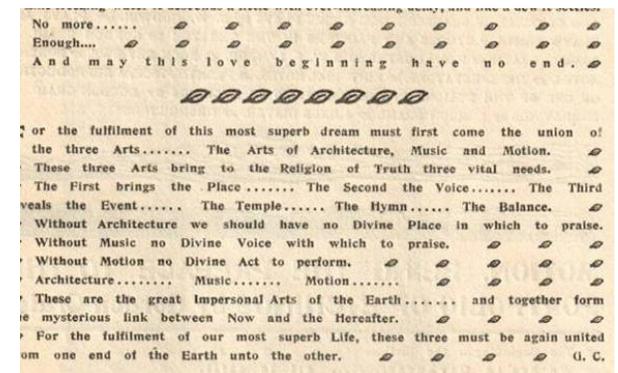
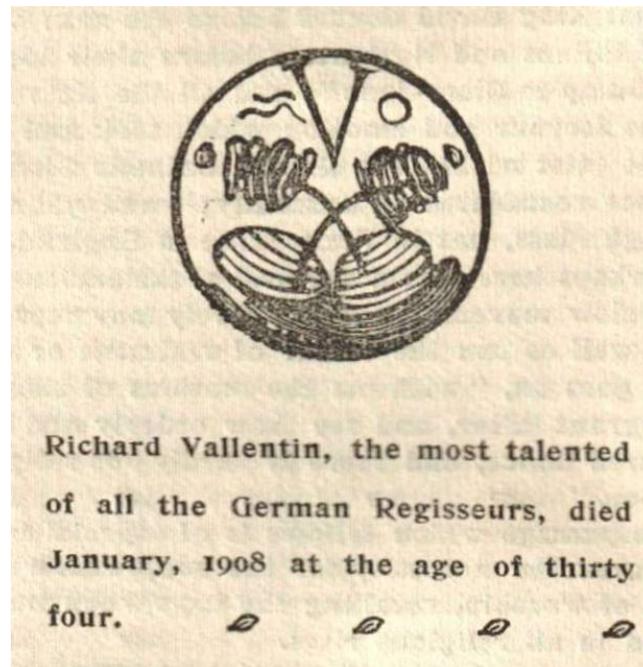
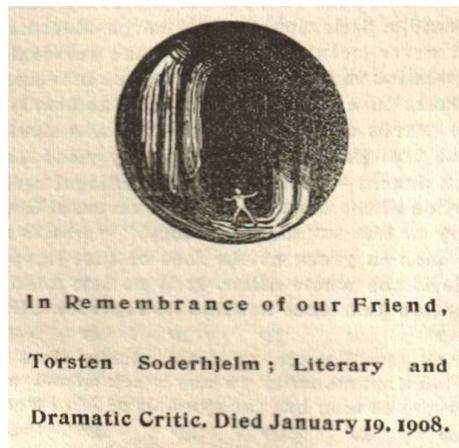




*The Mask*, Vol. 1, 1908.

*The Mask*, Vol.1, n°1, mars 1908, p.22.

«The Mask of the book seller», *The Mask*, vol. 2, n°1-3, juillet 1909, gravure sans pagination.



En haut à droite :  
*FIORE SINISTRA*, n° 9 novembre 1908, p. 179.  
*FIORE DESTRA*, n° 10 décembre 1908, p. 186.

En bas à gauche :  
*The Mask*, numéro 1, p. 22.

par l'ambition de constituer sinon un substitut au moins un lieu anexe à l'activité théâtrale proprement dite. L'exemple de *The Mask* reste toutefois inégalé et assume les caractères d'un modèle théorique extrême : Craig en fait « *a periodical performance*<sup>16</sup> », une sorte de lieu physique d'expression théâtrale où son expérience de praticien du théâtre se conjugue avec celles, également développées, d'éditeur, de graveur sur bois et de bibliophile<sup>17</sup>. Concrètement, Craig ne se limite pas à réaliser un périodique où sont livrées toutes ses visions théâtrales, notamment celles qui se concrétisent en images, il se préoccupe bien plus de faire de sa revue un lieu d'excellence graphique et éditoriale, où ses projets théoriques ainsi que son érudition théâtrale sont « mis en scène » dans une savante et raffinée mise en page. Des pages, celles de *The Mask*, imprimées sur un support en même temps pauvre et extrêmement précieux, le célèbre papier fait main Fabriano – conçu pour le dessin et la gravure, et non pas pour les publications – qui va déterminer le format inhabituel de la revue : un *in-folio* très irrégulier (33cm) qui s'adapte ainsi aux feuilles qui sortent de la manufacture artisanale de Fabriano. Dans ce contexte, les éléments d'ornement et de mise en page comme les bandeaux, les lettrines, les culs-de-lampe, les feuilles aldines, les fleurons, etc. sont tout à la fois des références érudites à une culture typographique raffinée dont Craig fait l'étalage et les ingrédients scéniques de son théâtre de papier. Cette panoplie du graphiste-imprimeur se mêle aux visions théâtrales proprement dites, par exemple lorsque *The Mask* salue la « jeune race de combattants » pour un théâtre de l'avenir avec les deux nécrologies parallèles du critique littéraire Torsten Söderhjelm et du metteur en scène allemand Richard Vallentin<sup>18</sup> : à l'homme de lettres scandinave, Craig rend hommage avec l'un de ses dessins de plateaux nus, au metteur en scène collègue-rival

16 Cf. à ce propos, Olga Taxidou, *The Mask: a periodical performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publisher, 1998.

17 A propos des expériences éditoriales de Craig avant la création de *The Mask*, cf. la thèse de Marc Duvillier, *The Mask (1909-1929) de Edward Gordon Craig : un rêve mis noir sur blanc*, Université Paris 3, 2009.

18 *The Mask*, vol. 1, n°1, mars 1908, p. 22.

de Max Reinhardt, il dédie des ex-libris dont il avait le secret. *The Mask* se peuple d'ailleurs d'un nombre impressionnant de personnages inventés qui sont bien évidemment les masques-pseudonymes de Craig lui-même : John Semar (l'éditeur), Pierre Ramès (l'inverse de Semar), John Balance, Allen Carric, Edward Edwardovitch, Julius Oliver, le chinois You-no-hoo, etc., de faux collaborateurs qui dialoguent et parfois se disputent, véritables *dramatis personae* d'un univers fictif tout interne à la « cervelle » du créateur anglais<sup>19</sup>, qui n'hésite pas non plus à consacrer une page entière à un portrait énigmatique, *the mask of the bookseller*, dont il est difficile de savoir s'il s'inspire d'un libraire réel ou encore de sa propre galerie de pantins.

Or cette revue par ailleurs extrêmement sérieuse, mine de documents inédits et de matériaux précieux pour l'histoire du théâtre, publication érudite et militant en faveur d'un théâtre radicalement nouveau, rejoint paradoxalement, à l'autre bout de la polarité, les magazines qui se font écho du théâtre commercial que Craig hait profondément, eux aussi pris par un élan euphorique de théâtralisation de la page. En tant que cas-limite opposé à *The Mask*, nous avons souvent évoqué *Comoedia* (1907-1937), exemple unique de journal quotidien consacré au théâtre, donc du moins théoriquement déséquilibré du côté du processus de réception, en raison même d'une périodicité inhabituelle qui ne sera jamais répétée. En réalité, dans cette confrontation concentrée sur la théâtralisation qui s'opère au moyen des images, il est utile de se référer plutôt à la revue bi-mensuelle *Comoedia illustré* (1908-1921), la « cadette » de la « sœur aînée » *Comoedia* quotidien. Cette métaphore familiale, c'est le magazine lui-même qui l'exploite, en affichant d'emblée une stratégie éditoriale qui tend à théâtraliser au maximum la publication, en lui donnant dès le premier numéro une identité scénique féminine, celle d'un personnage frivole et mondain, capricieux comme doit l'être une vedette des planches :

19 Marc Duvillier en a répertorié dans sa thèse environ quatre-vingt-dix, des personnages fictifs dont parfois Craig brosse des portraits voire même de petites biographies.

La sœur aînée [à gauche dans le dessin], qui naquit aux durs instants de travail et de début, reste chargée, selon l'usage, de la grosse besogne du ménage : c'est à elle qu'incombent les soucis de la vie quotidienne. Cette tâche un peu ardue convient, du reste, à son tempérament. Élevée à la dure, elle a conservé de son apprentissage des allures un peu masculines, elle manque souvent de grâce, recherche plutôt le côté pratique des choses et elle ne s'attarde pas plus qu'il ne faut à rêvasser. Elle est fort bien charpentée, mais point toujours aussi jolie qu'on le souhaiterait. Les figures qu'elle nous montre sont, parfois, un peu barbouillées ; elle s'habille en hâte et ne saurait passer une journée entière à sa toilette. Elle a de nombreux amis qui l'aiment en camarade qui apprécient ses qualités de sérieux et de bon sens, mais on ne l'a jamais demandée en mariage.

La sœur cadette, au contraire [à droite dans le dessin] a pris pour elle toutes les qualités de séduction et de charme qui manquaient à son aînée. Elle est un peu paresseuse, sans doute ; elle aime à flâner, et elle n'hésite point à consacrer quinze jours entiers à sa toilette. Elle prend tout le temps nécessaire pour se faire belle ; son seul désir est de plaire.<sup>20</sup>

*Comœdia illustré* devient d'ailleurs très rapidement et concrètement un personnage théâtral, apparaissant dans une revue-féerie de Jacques Redelsperger montée en 1909 à l'Olympia par les soins de MM. de Cottens et Marinelli. Un rédacteur du magazine, dès le 3<sup>e</sup> numéro, se félicite en fait de constater que « *Comœdia illustré*, dès sa venue au monde, a pris une place importante dans les revues – voire même dans les revues de music-hall », et de voir la jeune et plantureuse « sœur cadette » incarnée sur la scène de l'Olympia par une certaine Mlle Demony, dont le journaliste se préoccupe de signaler que « Dame Nature [lui] a permis de posséder l'art difficile de remplir congrument un maillot<sup>21</sup> ». Et, toujours en matière de télescopage entre revue en papier et revue de music-hall, il faut rappeler qu'encore en 1909 le bientôt célèbre revuiste Rip écrit une

20 « La Cadette », *Comœdia illustré*, 15 décembre 1908, p. 1-2.

21 G[eorges] T[almont], « Une Revue de théâtre dans une revue de music-hall », *Comœdia illustré*, 15 janvier 1909, p. 76.

**COMŒDIA ILLUSTRÉ**  
Journal parisien, théâtral, artistique et littéraire  
Le Numéro : 50 centimes.

Paraît le 1<sup>er</sup> & le 15 de chaque mois

Abonnements :  
FRANCE, 12 francs ; ETRANGER, 18 francs.

Administration et Rédaction : 27, Boulevard Poissonnière, PARIS

### La Cadette

QUAND parut *Comœdia Quotidien*, un de nos meilleurs amis ne nous dissimula pas sa crainte de voir le public accueillir froidement cette nouvelle publication. On disait de *Comœdia* :

— Un journal quotidien qui entend s'occuper uniquement de théâtre, quelle folie ! Comment voulez-vous que le public puisse s'intéresser chaque jour à des questions qui passionnent seulement une élite de fins lettrés et d'artistes ? Evidemment, pour ceux-là c'est le journal rêvé... Mais pour les autres ?

Or cette élite se révéla, presque tout de suite, innombrable. Elle se composait, en effet, de tous les gens qui comprennent que la vie sans idéal est une chose absolument impossible, et ces gens-là se trouvent former aujourd'hui une grosse majorité dans notre pays.

Le succès de *Comœdia Quotidien* s'est donc affirmé chaque jour davantage et, comme dans toutes les familles heureuses, cette situation privilégiée devait provoquer bientôt la naissance d'un second enfant qui fut immédiatement baptisé *Comœdia Illustré*.

Comme cela se passe ordinairement, vous pouvez penser que cette sœur cadette sera l'objet de préférences et d'affections toutes particulières.

La sœur aînée, qui naquit aux durs instants de travail et de début, reste chargée, suivant l'usage, de la grosse besogne du ménage : c'est à elle qu'incombent les soucis de la vie quotidienne.

Cette tâche un peu ardue convient, du reste, à son tempérament. Élevée à la dure, elle a conservé de son apprentissage des allures un peu masculines, elle manque souvent de grâce, recherche plutôt le côté pratique des choses, et ne s'attarde pas plus qu'il ne faut à rêvasser.

Elle est fort bien charpentée, mais point toujours aussi jolie qu'on le souhaiterait. Les figures qu'elle nous montre sont, parfois, un peu barbouillées ; elle s'habille en hâte et ne saurait passer une journée entière à sa toilette.

Elle a de nombreux amis qui l'aiment en camarade, qui apprécient ses qualités de sérieux

« La cadette », *Comœdia illustré*, 15 décembre 1908, p.1 et 2.



Ci dessus :  
G. Talmont « Une revue de théâtre dans une revue de music-hall ».  
Ci-contre :  
Comœdia illustré, 15 janvier 1909, p. 76.



ù puis  
Voulez  
Je f  
— danse  
Au  
mine toujou  
ahuris et le f  
un sourd j'i  
— Vous :



LES GRANDS CHEFS D'ORCHESTRE

CAMILLE CHEVILLARD

DIRECTEUR, chef d'orchestre de l'Association des Concerts Lamoureux, compositeur de grand talent, pianiste remarquable, M. Camille Chevillard a occupé une place au 1<sup>er</sup> rang parmi les musiciens de notre école française, sa réputation artistique s'affirme, plus brillante de jour en jour. Nul n'ignore quelle admirable compréhension il possède des maîtres classiques et modernes, et quelle interprétation précise et vivante il sait donner de leurs œuvres. Sa carrière, toute de labeur, a été dès le début consacrée à la musique. Camille Chevillard est né à Paris le 4 octobre 1859. Fils du célèbre violoncelliste Alexandre Chevillard, il entra dans la classe de piano de Georges Mathias au Conservatoire de Paris. Après avoir remporté de vifs succès, il aborda l'étude de la composition, à laquelle il fut le rare mérite de se livrer sans l'aide d'un maître. C'est dans les œuvres des grands classiques qu'il sut découvrir spontanément les lois, les règles essentielles de la doctrine musicale. Parmi ses œuvres, il faut citer : un *Quintette* pour cordes et piano, *Quatuor* pour cordes et piano, *Quatuor* pour cordes, *Trio* pour violon, violoncelle et piano, *Sonate* pour piano et violon, *Sonate* pour piano et violoncelle ; des *Pièces* pour piano et violon, piano et violoncelle ; *Thème et Variations*, *Étude chromatique*, pour piano ; *Ballade symphonique*, *L'Anse de la Russie* (trouée symphonique) ; *Pastorale* pour piano ; *Le*



CL. BERT.



EN FERME ACTION.

de la composition, à laquelle il fut le rare mérite de se livrer sans l'aide d'un maître. C'est dans les œuvres des grands classiques qu'il sut découvrir spontanément les lois, les règles essentielles de la doctrine musicale. Parmi ses œuvres, il faut citer : un *Quintette* pour cordes et piano, *Quatuor* pour cordes et piano, *Quatuor* pour cordes, *Trio* pour violon, violoncelle et piano, *Sonate* pour piano et violon, *Sonate* pour piano et violoncelle ; des *Pièces* pour piano et violon, piano et violoncelle ; *Thème et Variations*, *Étude chromatique*, pour piano ; *Ballade symphonique*, *L'Anse de la Russie* (trouée symphonique) ; *Pastorale* pour piano ; *Le*



Page de gauche, de haut en bas et de gauche à droite : Rip et Jacques Bousquet « La Revue de *Comœdia illustré* », 15 décembre 1909, p. 21-23. Jacques Bousquet, « Les Grands chefs d'orchestre. Camille Chevillard », *Comœdia illustré*, 1<sup>er</sup> février 1909, p. 46-47. Page de droite : Gaston de Pawlowski, « La quinzaine théâtrale. La tragédie royale », *Comœdia illustré*, 1<sup>er</sup> février 1909. Page suivante : G. Talmont « Comment Madame Mariquita monte un Ballet », *Comœdia illustré*, 15 décembre 1908, p. 21-23.



revue de fin d'année en deux actes intitulée tout simplement « La revue de *Comœdia illustré* », publiée in extenso dans le magazine en question, où en plus de la Commère et du Compère habituels, apparaissent, dans les nuages, un « Grand Patron » (probablement le directeur Michel de Brunoff) et ses « bienheureux rédacteurs<sup>22</sup> ». Mais au-delà de ces clins d'œil plus qu'explicites au lien structurel entre le périodique et le monde du théâtre, *Comœdia illustré* présente une étonnante quantité de stratagèmes éditoriaux et iconographiques qui tendent à mettre en scène, littéralement, l'espace imprimé. Dès le premier numéro, par exemple, les danseuses s'emparent des caractères, envahissent la page et la font bouger en dansant en diagonale entre les colonnes<sup>23</sup>. Toujours dans le premier numéro, on trouve également un chef d'orchestre dont le geste de direction est transposé sur la page au moyen des photos, des légendes (« piano ! piano ! » ; « voyons le haut-bois, serrez votre *fa* ») et du dessin<sup>24</sup>. Les critiques dramatiques aussi intègrent parfois dans la page le décor de la pièce analysée, un décor qui vient organiser la disposition graphique du texte, comme on le voit dans un article consacré à *La Tragédie royale* de Saint-Georges de Bouhélier, où les colonnes du décor déterminent les colonnes de la mise en page<sup>25</sup>.

22 Rip et Jacques Bousquet, « La Revue de *Comœdia illustré* », *Comœdia illustré*, 15 décembre 1909, p. 162-164. Cf. à ce propos l'analyse de Romain Piana, « Du périodique à la scène, et retour : la revue de fin d'année illustrée », art. cité.

23 Georges Talmont, « Comment Madame Mariquita monte un ballet », *Comœdia illustré*, 15 décembre 1908, p. 21-23.

24 Jacques Bousquet, « Les Grands chefs d'orchestre. Camille Chevillard », *Comœdia illustré*, 1<sup>er</sup> janvier 1909, p. 46-47.

25 Gaston de Pawlowski, « La Quinzaine théâtrale. *La Tragédie royale* », *Comœdia illustré*, 1<sup>er</sup> février 1909, p. 79.



# LA REVUE DE COMŒDIA ILLUSTRÉ

Par RIP et JACQUES BOUSQUET

Dessins de RIP.

En deux actes

## PROLOGUE CÉLESTE

La scène représente le ciel, ou plus précisément les hauteurs dramatiques où Comœdia illustré a élu domicile. Des bienheureux rédacteurs chantent les louanges de leur Grand Patron, tandis que les archanges dactylographes pianotent des accompagnements mélodieux.

Saint Pierre — le garçon de bureau — annonce le Revuiste.

La voix du Grand Patron retentit : « Entrez ! »

LE GRAND PATRON, LE REVUISTE

Le Grand Patron a pris son air le plus majestueux. Mais il ne parvient pas à impressionner Le Revuiste, irrévérencieux par nature.

LE GRAND PATRON. — Si je vous ai fait attendre, ô revuiste, c'est qu'il m'est venu une idée...

LE REVUISTE, aiguissant déjà sa verve sur de pauvres êtres inoffensifs. Il vous vint une idée, mon cher. C'est remarquable en notre temps ! Jamais les deux frères Fischer N'en ont encore pu dire autant !

LE GRAND PATRON, passant outre. — ... Je veux donner aux lecteurs de Comœdia illustré une revue de fin d'année...

LE REVUISTE. — C'est original !

LE GRAND PATRON. — Une revue des théâtres, naturellement... Et c'est à vous que j'ai décidé de la commander.

LE REVUISTE. — Cela tombe bien. J'ai tout un stock de calembours à l'état de neuf, et je viens de m'approvisionner fraîchement de potins et de bruits de coulisse.

LE GRAND PATRON. — En ce cas, marchez ! Vous avez la commande.

LE REVUISTE, finement. — La commande de potins.

LE GRAND PATRON, méfiant. — Il est neuf, celui-là ?

LE REVUISTE. — Comme le pont...

LE GRAND PATRON. — C'est bien... Vous faut-il des accessoires, des artistes ? Parlez ! Comœdia illustré fera bien les choses.

LE REVUISTE. — Les artistes, je les trouverai en route. Mais deux accessoires me sont indispensables : un compère et une commère.

LE GRAND PATRON, fait un geste et dit. — Que le compère soit !

Et le Compère est.

LE GRAND PATRON, fait encore un geste et dit. — Que la commère soit !

Et la Commère est.

LE REVUISTE, pousse un cri joyeux. — Comme c'est bien ça !

LE GRAND PATRON. — Et nunc... (Il voulait citer du latin, mais il se rappelle qu'il l'a perdu depuis longtemps déjà.) Et maintenant, partez tous trois. Ma bénédiction vous accompagne !

Les portes s'ouvrent. Les bienheureux rédacteurs reprennent leur hymne de louanges, les archanges dactylographes arpègent de suaves accords. Et saint Pierre reconduit le Revuiste qui descend, son Compère et sa Commère sous chaque bras.

MUSIQUE. CHANGEMENT.



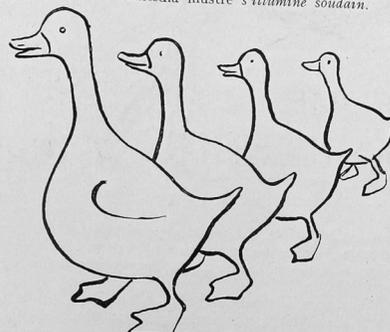
Le Compère



La Commère

## PROLOGUE TERRESTRE

La scène représente — décor connu — le boulevard des Italiens, à l'angle des rues de la Chaussée-d'Antin et Louis-le-Grand. Des figurants s'agitent en tous sens : effet de grouillement assez réussi. Parmi le tintamarre universel, la nuit fait une chute inaperçue : l'invasion de l'ombre menaçante un instant, est repoussée aussitôt ; car, là-haut — sol, il est artificiel, plus beau qu'vrai — la terrasse de Comœdia illustré s'illumine soudain.



Le Chœur des Figurants

## CHŒUR DES FIGURANTS

Il faut, au début du prologue, Un chœur joyeux — c'est une loi. Chantons, sur des motifs en vogue, Chantons, chantons n'importe quoi.

Les figurants font quelques mouvements rythmés. Un automobile des postes arrive à l'allure modérée que prescrit le règlement : 65 kilomètres à l'heure ; il y a des victimes.

## CHŒUR DES FIGURANTS, moins les victimes.

Il faut, au début du prologue, Un chœur joyeux — c'est une loi. Chantons sur des motifs en vogue Chantons, chantons n'importe quoi !

PREMIER FIGURANT. — Si nous sommes réunis en foule...

PREMIÈRE FIGURANTE. — ...c'est que nous attendons en ces lieux...

DEUXIÈME FIGURANTE. — ... le Compère... DEUXIÈME FIGURANT, d'un air fin. — ... et la Commère. Des vires discrets dans l'assemblée soulignent l'intention indiguée par l'artiste.

PREMIER FIGURANT. — Comœdia illustré nous a annoncé une revue des théâtres... DEUXIÈME FIGURANTE. — Et nous resterons à sa porte jusqu'à ce qu'il tienne sa promesse.

Le chœur et les répliques qui précèdent représentant tout ce que des figurants bien stylés peuvent, en un prologue de revue, sacrifier à la musique et à la littérature, rien ne saurait retarder désormais l'entrée du Compère et de la Commère.

## ACTE PREMIER

### SCÈNE I

LE COMPÈRE, LA COMMÈRE, LE REVUISTE

LE REVUISTE, ayant posté le Compère et la Commère de chaque côté de la scène. — Restez en faction ici ! Vous allez vraisemblablement voir arriver des gens que vous ne connaissez pas. Ne manquez pas de leur poser des questions

multiples. Ils se préteront d'ailleurs de bonne grâce à cette inquisition, et vous raconteront leurs petites affaires. Il se peut que cela vous indiffère complètement : n'en laissez rien paraître. Feignez, au contraire, de vous passionner à leurs récits, et surtout soyez gais... souriez, souriez encore, souriez toujours.

Le Compère et la Commère sourient. — Tirant de sa poche un scalpel, le Revuiste, qui a lu Victor Hugo, pratique sur leur nerf zygomatique l'opération à laquelle l'Homme qui rit devait son éternel rictus — Sûr désormais que leur gaieté n'aura rien de factice, il sort... Alors le Compère et la Commère entonnent avec le brio que possède seule cette intéressante classe de mammifères.

(Air : Marche junèbre de Chopin.)

Vive le rire !  
Soyons gais, ayons de l'entrain !  
Y a pas à dire,  
Faut ça quand on est dans l'train !  
Lorsqu'on remplit c'rôle,  
On doit être drôle,  
Vive le rire !...  
Soyons gais... etc.

## SCÈNE II

LES MÊMES, puis les habitués des premières.

LE COMPÈRE. — Mais quels sont ces gamins qui se dirigent de ce côté ?...

LA COMMÈRE. — Nous allons le leur demander, à moins qu'ils ne nous le disent spontanément. Entrent les habitués des premières. Ils ont des vêtements d'enfants.

## CHŒUR DES HABITUÉS

Air : La Bonne Aventure.

Nous somm's de bons écoliers, Pleins d'persévérance. Qui chaq'soir vont travailler Leur histo' de France. La Révolution, Jarnac, Napoléon et Jeanne d'Arc ! Les bell's aventur's ô gué ! Les bell's aventures !

LA COMMÈRE. — D'où venez-vous, gentils bambins ?

PREMIER HABITUÉ. — Du cours d'histoire de Mme Bernhardt.

DEUXIÈME HABITUÉ. — Elle a fait ce soir une leçon sur le Procès de Jeanne d'Arc.

TROISIÈME HABITUÉ. — Hier, c'était sur la Révolution française.

PREMIER HABITUÉ. — Et puis nous avons été aussi au cours de M. Antoine, qui nous a parlé de Jarnac.

DEUXIÈME HABITUÉ. — Et nous ne nous en tenons pas à l'histoire de France. Nous avons suivi les cours d'histoire romaine de MM. Isola, à la Galté.

TROISIÈME HABITUÉ. — Aux Folies-Bergère, M. Flers nous a raconté le règne de Catherine II.

PREMIER HABITUÉ. — Oh ! nous travaillons bien !

DEUXIÈME HABITUÉ. — Tenez, maintenant, nous allons au cours de M. Decourcelle.



Le Revuiste



cause de tant de légèreté dans les silhouettes enveloppées de gaze flottante...

Dans son simple costume de velours noir, la tête si joliment spirée, les traits si dou-

ceux d'une corolle de leur tutu de mousseline, font des exercices d'assouplissement en dardant.

Un bon sourire a glissé sur les traits de Mme Mariquita comme une nappe de soleil... Nous caissons de la danse, de cet art qu'elle a restitué pour nous en de multiples divertissements. Nous évoquons ses triomphes... Les reconstitutions des danses grecques qu'elle présenta à l'Opéra-Comique: *Orphée*, *Alicie*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*;

ceste dan se orientale où se révéla Ré gina Badet dans ce ballet fantastique de mouve- *Aphrodite*, que, ver ment et se gina Badet dans ce ballet fantastique de mouve- *Aphrodite*, que, ver ment et

comment atté- moisons l'om- bre douce de ses cheveux

Clodé Berr.

blancs, comme poudrés à frimas, Mme Mariquita a l'air d'une petite fée gardant des étincelles en ses yeux, et, dans les gestes précieux dont elle relève sa jupe au-dessus de sa cheville pour « décomposer » les pas à ses danseuses, conservant cette grâce un peu éteinte, ce charme discret dont notre imagination pare les plus délicates figures de jadis...

Fragonard et Watteau eussent aimé sa silhouette menue. Ils eussent voulu évoquer, d'un crayon léger, la souple joliesse de ses mouvements, l'harmonieuse jeunesse de son visage, tout ce qu'il y a de passé dans la physionomie de cette petite marquise qui semble avoir laissé blanchir ses cheveux par coquetterie — pour voiler l'éclat de ses regards et donner plus de fugitive douceur à son sourire.

La répétition s'arrête. Immobiles en leurs poses, les danseuses attendent. Le bâton de chef d'orchestre levé, M. Picheran tient l'accord final tandis que M. Edy Toulmouche au piano, laisse mourir les sons, les doigts sur le clavier.

— Reposez-vous mes enfants ! prononce Mme Mariquita. C'est le moment d'apparaître... Agiles et rapides, les danseuses se sont groupées et causent... Régina Badet ajuste son costume ; sa tête aux cheveux noirs court bouclés s'incline vers son corps et ses grands yeux sombres regardent ses formes enveloppées de voiles souples... A la barre, Mlle Trouhanova et Mlle Marthe Lenclud, l'une, blonde, le visage animé de regards bleus qui rient, l'autre, brune, toutes deux épanouies, superbes fleurs de chair, surgies

m'échappe, j'interroge :

— Comment montez-vous un ballet ?

Mme Mariquita paraît surprise de cette question :

— Comment je monte un ballet ?... Mais, je ne sais pas... Cela dépend...

— On vous donne un scénario ?... un poème ?...

— Du temps que je réglais les ballets des Folies-Bergère, les auteurs m'apportaient leur poème.

— Et vous suiviez leurs indications ?

— Je suivais leurs indications... oui... et non... Quand on m'apportait un poème de ballet, je le lisais avec attention, minutieusement, puis j'écoutais la partition. Du poème, je gardais l'idée directrice... et pour le détail, je me conformais surtout à la musique. J'ai toujours travaillé sur l'œuvre des compositeurs sans y rien changer... Un poème de ballet est toujours sommaire... c'est une idée que le musicien développe... C'est donc surtout sur la musique que le maître de ballet doit régler... La danse peut exprimer les idées des poèmes ; elle éprouve des difficultés à exprimer la pensée magnifique ou rare d'un maître comme Catalle Mendès ou Jean Lorrain. Quand ils m'ont fait l'honneur de me

Clodé Berr.

confier leurs poèmes, je me suis attachée à garder intacte toute leur pensée, je me suis efforcée de la bien comprendre, de la pénétrer, pour la rendre vivante, pour en exprimer l'altièr beauté ou la précieuse joliesse, par l'harmonie des mouvements, la poésie des formes et des attitudes... Mais je les ai interprétés avec mon imagination, d'après la musique et d'accord avec le musicien.

— Certains maîtres de ballet écrivent leur mise en scène, indiquant les figures, les ensembles par des signes graphiques. Travaillez-vous ainsi... ?

— Oui, je sais... Certains maîtres de ballet en agissent de la sorte. Je n'ai jamais su travailler de cette façon. Je n'écris rien... Je pense, je réfléchis, je règle dans mon esprit, mais ce travail mental n'est qu'une préparation... Je ne règle rien, définitivement, avant d'être dans la salle de danse, avec mes danseuses. Je sais alors le poème... Je l'ai longuement médité. Et tandis que le compositeur me joue sa partition, j'adapte le poème à sa musique, j'en suis les lignes essentielles ; pour le détail, pour le mouvement, pour l'expression, je l'interprète, suivant mon inspiration. Mes efforts tendent à lui conserver son harmonie, son caractère particulier par tous les moyens que la mimique et la danse mettent à ma disposition.

Je crois d'ailleurs que tous les metteurs en scène en agissent ainsi.

Ils travaillent à l'avant-scène.

M. Albert Carré dont l'admirable



tudes. Leur nature diffère souvent, essentiellement. C'est pourquoi je m'efforce toujours de les mettre à leur place dans leur rôle. Elles sont alors à l'aise et rendent dans l'ensemble tout ce que leur tempérament peut donner.

— Et alors vous réglez un divertissement... dépourvu de poème, comme dans *Orphée*, les deux *Iphigénies*, *Alicie*, *Aphrodite*, et *Svegovertikka* ?

— La musique et mon imagination m'inspirent seules... à moins que l'action dramatique ne m'indique la ligne essentielle du divertissement. C'est le cas par exemple dans *Orphée à l'acte des Champs-Élysées*. Mais si la partition porte seulement « Divertissement » (c'est le cas dans *Iphigénie en Aulide*), j'imagine, j'évoque, je reconstitue... Mes idées s'accrochent à un geste vu sur la vieille poterie, sur un vase antique, dans la succession de poses d'un bas-relief. Je supplée aux lacunes, j'unis les gestes et je fais naître ainsi le mouvement...

Pour la reprise d'*Orphée* où débûtera Mlle Alice Raveau, M. Albert Carré m'a demandé de régler un divertissement final nouveau... Je me suis aussitôt empressée de visiter des musées, j'ai regardé des vases antiques, des fresques, des statues... et dans des documents longuement examinés, étudiés avec soin, j'ai trouvé des poses, des attitudes, des gestes, sur quoi reposerai tout mon divertissement... Que voulez-vous, je ne suis qu'une interprète !... Je n'ai ni inventé, ni créé l'art grec... Je m'efforce seulement d'en exprimer toute la beauté par la danse en m'inspirant des chefs-d'œuvre qu'il nous a laissés, figés dans la splendeur des pierres ou des marbres, dans la magnificence éteinte des fresques !...

Longtemps encore j'aurais voulu poursuivre cet entre-

ten... D'un doigt vif, M. Edy Toulmouche tapotait une note... M. Picheran, à coups légers de bâton, frappait le bois du piano... Dans le fond, Mlles Régina Badet, Trouhanova, Lenclud, une jambe paresseusement étendue sur la barre, ne parlaient plus...

Et enveloppées dans le nuage de leurs voiles, Mlles Richaume, Germaine

gémie de metteur en scène est universellement reconnu ne fait pas autrement.

Quand je règle un ballet, il faut aussi que je tiens compte des qualités diverses de mes danseuses. Je ne peux le faire que pendant les répétitions. Je me sers alors de leurs défauts, et de leurs qualités... Je ne peux pas exiger de toutes les mêmes expressions, les mêmes atti-

Clodé Berr.

*Comœdia illustré* est une mine d'exemples de ce genre et méritera d'être étudiée de manière approfondie d'un point de vue iconographique pour voir jusqu'à quel point le geste théâtral, l'espace théâtral s'invitent concrètement dans le montage de la page imprimée<sup>26</sup>. Les typologies de cette mise en scène typographique sont extrêmement nombreuses et, à défaut de pouvoir les cataloguer, on peut citer à titre d'exemples : un modèle assez classique de portrait, ou plutôt de portrait-monument, érigé à une vedette qui vient de mourir (voir page 16 Coquelin aîné)<sup>27</sup>, ou bien celui de l'hommage à la plastique d'un corps célèbre<sup>28</sup>, ou encore la reproduction séquentielle d'un numéro d'acteur, dans ce cas un « monomime » de Félix Galipaux (se reporter aux pages 15 et 16)<sup>29</sup>. Il est assez évident que les images (photos, dessins, ornements, etc.) et le traitement des images (montage, découpage, juxtaposition de photos et dessins, etc.) afin de « théâtraliser » la revue, se situent essentiellement au niveau d'une mondanité plus ou moins frivole et légère : la première page de *Comœdia illustré* est d'ailleurs presque systématiquement occupée par le portrait d'une jolie comédienne, chanteuse ou danseuse – et l'on sait bien que ceci n'est certes pas une spécificité du magazine en question, car on retrouve la même pratique dans plusieurs revues de l'époque, à commencer par la célèbre *Le Théâtre*<sup>30</sup>. L'emblème iconographique de ce *theatrum mundi*, où l'on célèbre sur le papier imprimé de la revue l'interpénétration du *jeu sur la scène* et du *jeu dans la ville* peut être efficacement retrouvé dans l'étréne que *Comœdia illustré* offre à ses lecteurs en supplément au numéro du 20 décembre 1913 : un Jeu de l'Oie théâtral – rebaptisé pour l'occasion « Jeu du Tutu » – où apparaissent pratiquement toutes les vedettes du théâtre parisien, tant du côté

de la scène que du côté de la ville<sup>31</sup>. Il serait toutefois erroné de considérer *Comœdia illustré* comme une sorte de publication de bas étage, car la théâtralisation « mondaine » de ses pages n'exclut nullement sa prise en compte de phénomènes théâtraux d'avant-garde ou plus généralement novateurs : la *Nuit des rois* de Shakespeare au Vieux-Colombier de Jacques Copeau bénéficiera, par exemple, du même traitement<sup>32</sup>, pour ne pas citer le cas bien connu des Ballets Russes dont *Comœdia illustré*, véritable partenaire promotionnel de Djaghilev, constitue encore aujourd'hui l'une de principales sources iconographiques<sup>33</sup>.

Par des chemins à première vue opposés, on voit donc se dessiner deux stratégies éditoriales parallèles : le visionnaire Craig qui fait rentrer l'entièreté de son théâtre dans les pages d'une revue d'art, refusant notamment la photographie car « *the photographic [...] realism injure the minds of the people* », et *Comœdia illustré* qui s'engouffre dans ce que Craig encore appelle « *a grotesque and inaccurate representation of the outward and visible life*<sup>34</sup> » pour peupler la vie théâtralisée de son espace médiatique. Dans les deux cas, le théâtre migre des planches vers la page imprimée et les images dans toutes ses déclinaisons (photos, dessins, jeux typographiques) sont le support principal de ce transfert : entre médiatisation de l'art théâtral et esthétisation des médias, les revues et les périodiques confirment ainsi qu'ils sont l'un des champs les plus fertiles pour la relecture du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle.

Marco CONSOLINI, Romain PIANA

Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre (G.R.I.R.T)

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

26 À ce propos notons la tenue du colloque international *Comœdia (1907-1937). Un quotidien en son temps*, organisé par le Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre (G.R.I.R.T) les 19 et 20 juin 2015.

27 « À la mémoire de Constant Coquelin », *ibid.*, p. 4-5.

28 « Quelques poses plastiques de Colette Willy », *Comœdia illustré*, 1<sup>er</sup> avril 1909, p. 198-199.

29 « La Rose. Monomime de et par Galipaux », *Comœdia illustré*, 1<sup>er</sup> septembre 1909, p. 495-496.

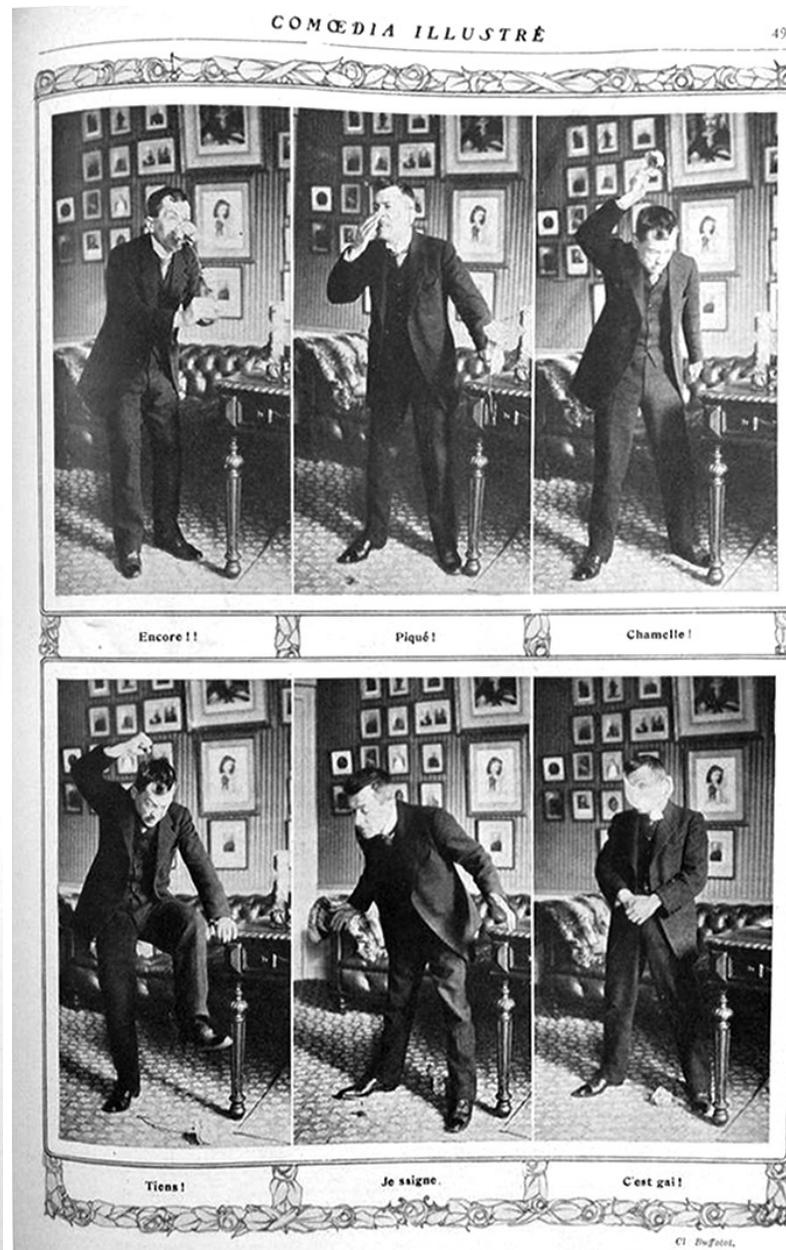
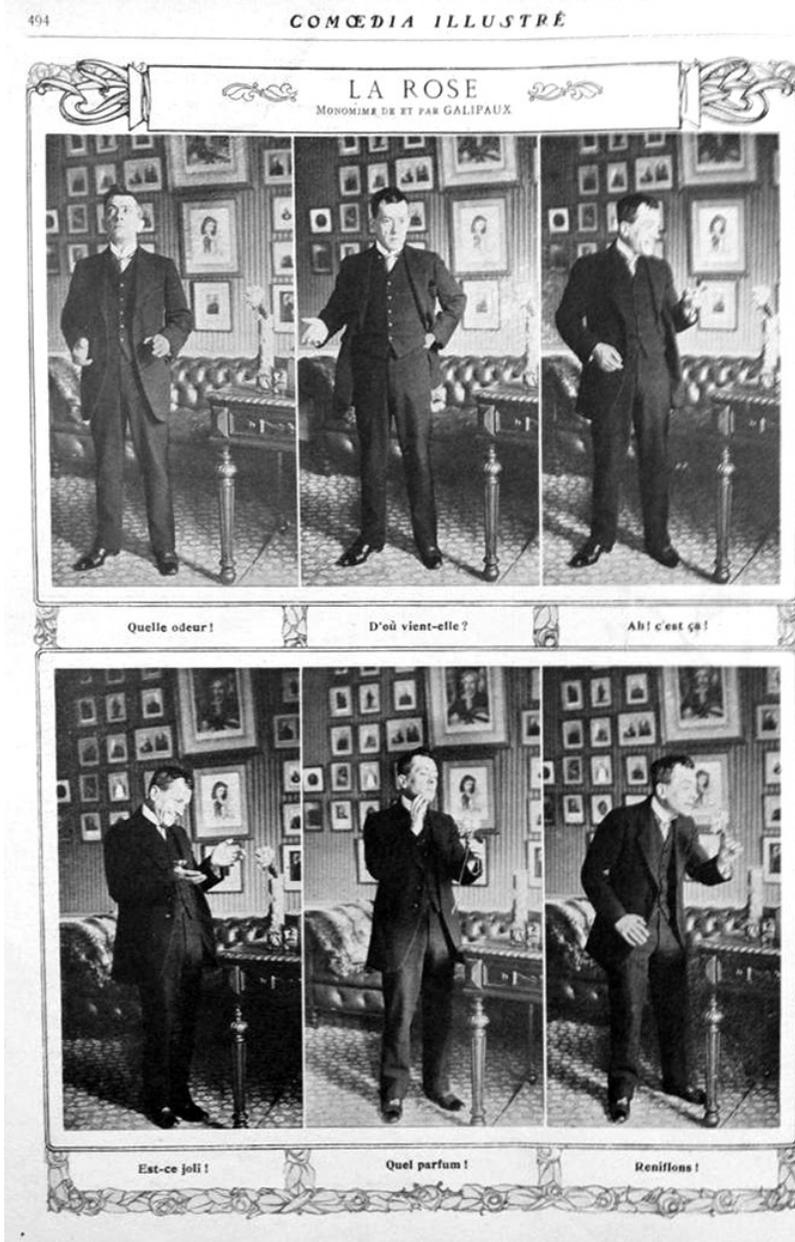
30 À signaler que *Le Théâtre* et *Comœdia illustré*, fusionneront en une seule publication à partir de 1922 et jusqu'à 1926, sous la direction de Jacques Hébertot.

31 « Jeu du tutu », supplément à *Comœdia illustré*, 20 décembre 1913. Repris en couverture de ce numéro.

32 Claude Roger-Marx, « Au théâtre du Vieux-Colombier, *La Nuit des rois* », *Comœdia illustré*, 20 décembre 1913, 5 juin 1914, p. 806-807. À noter que les dessins qui « animent » le compte rendu sont du même dessinateur du « Jeu du Tutu » : Jean Dulac.

33 Cf. à ce propos, Maurice et Jacques de Brunhoff, *Collection des plus beaux numéros de Comœdia illustré et des programmes consacrés aux ballets et aux galas russes depuis le début à Paris, 1909-1921*, Paris, M. de Brunhoff éditeur, 1922.

34 Edward Gordon Craig, *A Living Theatre*, Florence, The Mask publisher, 1913, p. 3.



«La rose,  
Monomime de et  
par Galipaux»,  
*Comœdia illustré*,  
20 décembre 1913

«À la mémoire de Constant Coquelin», *Comœdia illustré*, 1<sup>er</sup> février 1909, p. 4-5.



«Quelques poses plastiques de Colette Willy», *Comœdia illustré*, 1<sup>er</sup> avril 1909, p. 198-199.



Claude Roger-Marx, «Au théâtre du Vieux-Colombier, La Nuit des rois», *Comœdia illustré*, 20 décembre 1913, 5 juin 1914, p. 806-807.