

Du *Chat Noir* au *Simplicissimus* Des bêtes de la littérature périodique

Laurence Danguy

En 1896, Théodore Alexandre Steinlen plante un chat magistral sur la très fameuse couverture de la *Tournée du Chat Noir*, émanation du cabaret montmartrois fondé en novembre 1881 par Rodolphe Salis, Émile Goudeau et Adolphe Willette. Le chat est alors l'emblème d'une nébuleuse comprenant les locaux du cabaret, où se tiennent, entre autres, les fameux théâtres d'ombre ainsi que la revue éponyme, et son nom détermine jusqu'au titre d'une chanson d'Aristide Bruant, qui n'est cependant pas chantée dans les murs du nouveau *Chat Noir* mais au *Mirliton*, sur les lieux de l'ancien *Chat Noir*¹. Le cabaret a été le premier à se doter d'une revue, qui paraît chaque semaine de janvier 1882 à septembre 1897², témoignant donc d'une longévité exceptionnelle. Le contenu et la fonction de cette revue sont mixtes : il s'agit de faire écho à ce qui se passe dans le cabaret, mais également d'offrir un espace de publication aux écrivains et aux artistes. Sa réception est à présent difficile à estimer. Elle est, en effet, physiquement peu diffusée, au cabaret lui-même, dans quelques kiosques entre l'Élysée-Montmartre et le quartier Bréda (le quartier des cabarets), au Quartier latin³, et adressée à quelques abonnés parisiens et provinciaux, ce qui en limite l'impact quantitatif. Elle n'est, en outre, pas

1. Michela NICCOLAI, « Aux muses et à la joie, Le Chat Noir entre musique et mise en scène », in *Autour du Chat Noir. Arts et plaisirs à Montmartre, 1880-1910*, Phillip Denis CATE (dir), Paris, Skira, 2012, p. 61.

2. Bénédicte DIDIER, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889)*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 43 et 53.

3. Laurent BIHL et Julien SCHUH, « Le creuset du périodique : préhistoire médiatique de la bande dessinée », in *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 6, 2016, p. 44.

distribuée à l'étranger, comme d'autres revues littéraires⁴. *Le Chat Noir* atteint cependant les acteurs et le public de la bohème parisienne, et donc les potentiels exportateurs de la culture montmartroise. À l'image du cabaret, le périodique est parsemé de chats noirs, s'étalant, immuables, sur la couverture, se déclinant un certain temps dans des vignettes animées, formant une entrée, voire un commentaire au texte, s'invitant aussi dans les caricatures, prenant place enfin dans ce qu'on a appelé des histoires sans paroles⁵.

Cet usage extrêmement dense de l'allégorie animalière devient dès lors un moyen de fixer l'identité de cabarets, dont beaucoup se situent par rapport au *Chat Noir*, mais également des périodiques dans un champ de la presse européen, dépourvu de frontières géographiques et génériques⁶. La revue genevoise *Le Sapajou* (décembre 1895-novembre 1896), liée à un théâtre d'ombres inspiré de celui du *Chat Noir*, fait ainsi le choix d'un singe⁷. À Munich, la revue satirique *Simplicissimus* (avril 1896-septembre 1944) d'Albert Langen choisit un chien. Comme dans *Le Chat Noir*, le chien y est davantage qu'un emblème des couvertures et affiches, mais soutient un métadiscours politique et littéraire. La dette de ce chien au félin du *Chat Noir* s'inscrit dans une problématique de transferts culturels, artistiques et sémantiques, aussi complexe qu'incertaine, moins d'ailleurs concernant la relation de l'animal au contenu littéraire de la revue ou sa formalisation, qu'au regard de son existence même.

De Paris à Munich : des cabarets et revues sous le signe de l'animal, ou pas

Revenons à Paris et aux émanations animalières du *Chat Noir*. Une littérature plutôt prolixes'est développée autour du cabaret et de son patron, Salis, qui laisse une impression assez mitigée : il n'est, en effet, pas si courant de voir cohabiter sur une entreprise culturelle des propos et jugements à ce point différents, qui vont de la vision quasi-apologétique des souvenirs de Maurice Donnay à celle très acide, voire malveillante de Lionel Richard dans son ouvrage sur les cabarets, en passant par l'exposé critique de Grand-Carteret

4. Bénédicte DIDIER, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889)*, op. cit., p. 57.

5. David KUNZLE, « Willette, Steinlen, et les histoires sans paroles du Chat Noir », in *Humoresques, L'humour graphique fin de siècle*, n° 10, 1999, p. 29-38 ; on renvoie sinon à l'introduction générale.

6. Évanghélia STEAD et Hélène VÉDRINE, *L'Europe des Revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, Paris, PUPS, 2018.

7. Philippe KAENEL, « Du Chat Noir au Sapajou : les échanges artistiques et satiriques entre Paris et la Suisse autour de 1900 », in *L'Europe des revues (1880-1920)*, Évanghélia STEAD et Hélène VÉDRINE (dir.), Paris, PUPS, 2008, p. 230-234.

dans *Raphaël et Gambrinus ou L'Art dans la Brasserie*⁸ ; soit *in fine* une polyphonie gouailleuse générant une certaine confusion. De tout ceci, ressortent cependant plusieurs choses essentielles à la compréhension des avatars et métamorphoses de la figure féline. D'abord, l'exploitation de l'animal par Salis à des fins commerciales peut être tenue pour certaine. Cette surexploitation se retrouve dans la décoration du *Chat Noir*⁹, surchargée de félins, dont les principaux ordonnateurs sont, selon l'appréciation de Grand-Carteret, Willette et Steinlen, et secondairement, dans un autre registre animalier, Alfred Méry, surnommé par ses pairs le « Daumier de la gent ailée¹⁰ ». Dans les locaux qui ne font pas à proprement parler partie du cabaret, se trouvent, en outre, des dessins originaux de la revue, confirmant la valeur accordée à ces dessins et à leurs auteurs¹¹. Ensuite, si Willette est le créateur de l'enseigne féline, et des panneaux que l'on connaît, le promoteur principal du félin, devient rapidement Steinlen, de tout temps fasciné par les animaux, et progressivement inféodé au chat¹². La revue éponyme est, par ailleurs, un prolongement du cabaret, dont elle est dépendante économiquement comme en termes de contenu, ce qui va limiter son développement¹³ ; elle ne peut, par conséquent, être pensée séparément, et ne l'a certainement pas été par les contemporains, même si ce lien est fantasmé par les lecteurs qui ne fréquentent pas le cabaret. Les dessinateurs de la revue s'expriment enfin sur d'autres médiums ainsi que dans de nombreuses autres revues, parisiennes et étrangères, et leurs dessins ne peuvent être isolés d'une œuvre globale – la leur – et plurielle, du fait des transferts artistiques et sémantiques (pour tout dire iconiques) incessants entre dessinateurs. Ces dessinateurs regardent attentivement la presse illustrée européenne, notamment munichoise, à laquelle certains collaborent, dont Steinlen¹⁴. La chose a d'ailleurs été remarquée en son temps par Grand-Carteret :

Je voudrais dire ici tout le bien que je pense du journal *le Chat Noir*, dont les compositions, toujours spirituelles et souvent fort bien exécutées, ont implanté en France, surtout par le crayon de Steinlen, le genre, la conception humoristique des artistes des *Fliegende Blätter*, de Munich. Ce journal a compris le mouvement qui pousse les modernes vers

8. Les références complètes de ces ouvrages se trouvent dans la bibliographie.

9. Voir l'article de Nicholas-Henri ZMELTY sur la décoration du cabaret.

10. John GRAND-CARTERET, *Raphaël et Gambrinus ou L'Art dans la Brasserie*, Paris, Champion, 1984, p. 92.

11. *Ibid.*, p. 96

12. Philippe KAENEL, *Théophile-Alexandre Steinlen : l'œil de la rue*, Milan, 5 Continents Éditions, 2008, p. 31-47.

13. Bénédicte DIDIER, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889)*, *op. cit.*, p. 53.

14. Steinlen est l'un des dessinateurs parisiens les plus appréciés dans les cercles artistiques munichois ; Fritz VON OSTINI, « Die Künstler der Münchner "Jugend" Ö », in *Velhagen & Klasings Monatshefte*, n° 1-2, 1901/02, p. 609.

l'étude, vers l'observation des choses et des gens, et les petites histoires en images, qui y figurent, appartiennent aux mieux réussies du genre. *Le Chat Noir*, comme sens artistique, est bien certainement supérieur à tout ce qui se publie aujourd'hui dans la note comique¹⁵.

Il faut peut-être tempérer les propos de Grand-Carteret, qui, du fait de son positionnement entre les cultures germanique et française, a parfois tendance à exagérer l'importance des transferts culturels, après tout son fonds de commerce. Pour finir, le *Chat Noir* représente alors une matrice dans le monde des cabarets, d'après laquelle s'orientent nombre d'établissements parisiens qui voient le jour¹⁶. Cette filiation se retrouve de manière primaire dans la dénomination d'établissements, qui s'appellent le *Cabaret du Chien noir*, *l'Auberge du Chat blanc*, le *Cabaret du Pacha noir*¹⁷, la *Brasserie de la Chatte blanche*, ou, plus loin dans le registre animalier, la *Brasserie de la Cigogne*, la *Brasserie de la Truie qui file*, la *Taverne du Lapin poseur*, la *Taverne du Furet*, *Le Rat Mort*, le *Cabaret du Pélican*, la *Brasserie des Ouintitis*, la *Grenouille en Goguette*¹⁸, *l'Âne rouge*¹⁹. Dans cette épidémie des lieux de société voués à l'animal, *Le Sapajou* genevois représente l'un des rares exemples d'exportation du *Chat Noir*, quoique très éphémère, puisqu'il ne survit pas à l'exposition nationale suisse de 1896 qui se tient à Genève²⁰. Cette filiation se retrouve également dans le nom de certaines revues puinées, qui ne sont pas directement liées à un cabaret, comme *Cocorico*, dont le titre semble répondre aux miaous du *Chat Noir*²¹. *Cocorico* (1898-1903) est une revue littéraire, artistique et satirique, d'une facture précieuse, créée par Paul-Émile Boutigny en 1898. Elle s'appuie sur une transposition graphique de la revue munichoise *Jugend* (janvier 1896-mars 1940) et fait appel à des artistes cosmopolites. Le périodique confie ainsi sa première affiche à Steinlen, tandis que Mucha réinterprète pour la première couverture l'affiche cocardière de Steinlen en une figure féminine, qu'il rapprochera toujours davantage des femmes de *Jugend*²². Chez Mucha, le coq, probablement trop éloigné de son langage allégorique, devient un attribut de la femme. Il s'agit ici d'un transfert complexe, se jouant entre les œuvres de deux artistes – Steinlen

15. John GRAND-CARTERET, *Raphaël et Gambrinus ou L'Art dans la Brasserie*, op. cit., p. 97-98.

16. Élisabeth FILLET, « Cafés-concerts et cabarets », in *Romantisme*, n° 75 (« Les petits maîtres du rire »), 1992, p. 44.

17. Bénédicte DIDIER, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889)*, op. cit., p. 56.

18. John GRAND-CARTERET, *Raphaël et Gambrinus ou L'Art dans la Brasserie*, op. cit., p. 13, 101-203.

19. Lionel RICHARD, *Cabaret, Cabarets. Origines et décadence*, Paris, Plon, 1991, p. 115.

20. Philippe KAENEL, « Du Chat Noir au Sapajou : les échanges artistiques et satiriques entre Paris et la Suisse autour de 1900 », art. cit., p. 236.

21. Sur les miaulements en tous genres, voir l'article de Marie Goupil-Lucas-Fontaine.

22. Laurent BIHL et Laurence DANGUY, « Cocorico », in *Ridiculosa*, n° 18, 2011, p. 213-216.

et Mucha – entre deux centres artistiques européens – Munich et Paris – deux revues illustrées – *Jugend* et *Cocorico* – deux médiums – l’affiche et la couverture de revue.

Ce qui doit être déduit de cette littérature, ce sont les obstacles et les limites. Si les échanges entre Paris et l’Allemagne, en particulier avec Munich, sont denses, et par conséquent les transferts culturels qui s’ensuivent le sont aussi, ils sont cependant restreints : d’une part, le cabaret de type montmartrois n’existe guère en Allemagne, et sa transposition à Berlin se solde par un succès très mitigé²³ ; d’autre part, aucune des très nombreuses revues alors créées en Allemagne – plus de 2000 entre 1888 et 1900²⁴ – ne s’intitule d’après un animal – du moins aucune de celles passées à la postérité. La veine animalière a donc ses limites. Dans l’image, il en est de même, et cette tendance très forte qu’ont les revues à se choisir une mascotte comme allégorie, donnant l’illusion d’une force créatrice homogène, ne s’incarne pas davantage en terres germaniques dans un animal – à l’exception de *Simplicissimus*. Et encore, parce qu’il y a un raté en arrière-plan, qui condamne la première allégorie, assez montmartroise, au reste.

Albert Langen, Paris, Steinlen et *Simplicissimus*

Derrière *Simplicissimus*, se trouve un éditeur de 26 ans, qui n’en est pas à son coup d’essai : Albert Langen (1869-1909), rhénan de naissance, munichois d’adoption, issu d’une famille francophone, éminemment francophile²⁵. L’homme ne ressemble en rien à Salis : il appartient à une famille de négociants aisés, ayant fait fortune dans le commerce du sucre, deux générations plus tôt. Langen rechigne cependant à intégrer l’empire familial, et se sent attiré par la littérature et les arts, ce qui le conduit à Paris, qui agit alors comme un aimant sur les aspirants artistes et littérateurs de l’Europe Entière²⁶. Il arrive donc à Paris en 1890 pour se frotter au monde des arts et des lettres et a en tête de devenir peintre. Il y restera cinq ans²⁷. À la différence de beaucoup de jeunes gens, Langen dispose d’une fortune et ne doit pas se mettre à la recherche de revenus. De mauvaises influences « l’aident », en la personne du dandy Willy Grégor, à se délester de son argent,

23. Ursula E. KOCH, « Munich-Paris. L’hebdomadaire satirique illustré *Simplicissimus* et ses relations avec la France (1896-1914) », in *L’Europe des revues II (1860-1930)*, Évanghélia STEAD et Hélène VÉDRINE (dir.), *op. cit.*, p. 461.

24. Timothy W. HILES, *Thomas Theodor Heine. Fin de siècle Munich and the origins of Simplicissimus*, New York, Peter Lang, 1996, p. 63.

25. Helga ABRET, *Albert Langen. Ein europäischer Verleger*, Munich, Langen Müller, 1993, p. 18-30.

26. *Ibid.*, p. 33-35.

27. *Ibid.*, p. 33-48.

notamment au travers de la constitution d'une collection d'œuvres d'art, selon l'historien de l'art allemand Julius Meier-Graefe, très probablement exclusivement composée de faux²⁸. Au bout de deux ans de vie parisienne, Langen a croqué une bonne partie de son héritage, et doit songer à gagner sa vie. Sur les conseils de son « mentor », il envisage d'ouvrir un commerce d'art, ce qu'il ne fera finalement pas, faute du soutien de son oncle, auprès de qui il va vainement chercher des fonds à Cologne. C'en est définitivement fini des rêves d'art. Il pense à écrire, au théâtre aussi. Pragmatique et lucide devant son manque de talent, il s'oriente vers l'édition²⁹.

Le 1^{er} décembre 1893, Langen est inscrit en tant qu'éditeur au registre du commerce de Paris et de Cologne. C'est le début d'une entreprise éditoriale florissante, qui va s'étendre vers Cologne, Leipzig, Stuttgart et Munich³⁰, et aboutir au *Simplicissimus*. Langen est alors introduit dans les cercles littéraires, artistiques et dramatiques parisiens, qu'il fréquente depuis trois ans. Il décide de se spécialiser dans les auteurs scandinaves et français afin de les présenter au public allemand³¹. Il connaît personnellement, outre des écrivains scandinaves présents à Paris, de nombreux écrivains français, dont Émile Zola, Anatole France, Octave Mirbeau, Abel Hermant, Henry Becque, Paul Hervieu, ainsi que des auteurs allemands, dont Frank Wedekind, qui va jouer un rôle important dans *Simplicissimus*. Il fréquente également de nombreux artistes liés aux milieux satiriques, Henri de Toulouse-Lautrec, Jules Chéret, Jean-Louis Forain, Hermann Paul et Adolphe Willette³². Il noue, en particulier, une solide amitié avec Steinlen, qui va durer jusqu'à sa mort, en 1908. Langen va, du reste, régulièrement soutenir financièrement Steinlen, constamment empêtré dans des problèmes d'argent³³. Il va surtout tenter de le faire collaborer à sa revue, où il aurait aimé lui donner le premier rôle, ce qui ne sera pas le cas, à son grand regret³⁴. Car, c'est à Paris que Langen décide de fonder une revue satirique allemande, à l'origine sur le conseil de son drôle de mentor, Grétor³⁵. Son modèle n'est cependant pas *Le Chat Noir* mais *Le Gil Blas*, une revue littéraire, avec un supplément illustré, commercialement nettement plus ambitieuse.

28. *Ibid.*, p. 38.

29. *Ibid.*, p. 38-39.

30. *Ibid.*, p. 266-270.

31. *Ibid.*, p. 40-41.

32. *Ibid.*, p. 46.

33. Philippe KAENEL, *Théophile-Alexandre Steinlen : l'œil de la rue*, *op. cit.*, p. 20-24.

34. Helga ABRET, *Albert Langen. Ein europäischer Verleger*, *op. cit.*, p. 56.

35. Timothy W. HILES, *Thomas Theodor Heine. Fin de siècle Munich and the origins of Simplicissimus*, *op. cit.*, p. 64.

*Le Gil Blas*³⁶, auquel Steinlein livre régulièrement des dessins, notamment des couvertures³⁷. De toute façon, qui dit Steinlen, dit chats, et Langen ne peut pas ne pas connaître des chats, qui à cette époque tournent à l'obsession chez Steinlen. En 1895, après une première halte à Leipzig, Langen s'en va à Munich mettre à exécution son projet de revue³⁸.

Simplicissimus : du diable au chien

Le premier numéro de *Simplicissimus* paraît le 4 avril 1896. Si l'objet principal de cette revue satirique est la contestation des valeurs de l'empire wilhelminien et celles de la catholique Bavière, son éditeur n'en affiche pas moins des ambitions littéraires élevées. Langen avait prévu un lancement au début de l'année – sans doute pour concurrencer la revue *Jugend* qui paraît pour la première fois le 1^{er} janvier – mais il a dû différer son projet, n'ayant réuni ni les capitaux nécessaires³⁹ ni une équipe suffisante de rédacteurs et dessinateurs. Langen voit grand, il envisage dès le début un tirage de 300 000 exemplaires, évidemment illusoire⁴⁰, et compte sur le vivier d'écrivains et de dessinateurs qu'il s'est constitué au cours des cinq dernières années. Le nom de *Simplicissimus* lui a été suggéré par Maximilian Harden, un journaliste aguerri, rédacteur en chef de la revue politique et culturelle *Die Zukunft* (octobre 1892-septembre 1922⁴¹), et qui sera aussi associé à l'un des plus grands scandales de l'Allemagne de Guillaume II⁴². *Simplicissimus* fait référence à un roman picaresque, *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (*Les aventures de Simplicius Simplicissimus*), un monument de la littérature allemande écrit par Hans Jakob Christoffel Grimmelshausen et publié en 1668, narrant, selon le sous-titre, les aventures d'un étrange vagabond dénommé Melchior Sternfels von Fuchsheim – un roman picaresque, un peu comme pour le *Gil Blas*, dont le titre fait référence à *L'Histoire de Gil Blas de Santillane*, publié en 1715 par Alain René Lesage. La référence est donc

36. Helga ABRET et Aldo KEEL, *Im Zeichen des Simplicissimus. Briefwechsel Albert Langen Dagny Björnson 1895-1908*, Munich, Langen Müller, 1987, p. 36.

37. Francis JOURDAIN, *Alexandre Steinlen. Un grand imagier*, Paris, Cercle d'art, 1954, p. 33.

38. Helga ABRET, *Albert Langen. Ein europäischer Verleger*, op. cit., p. 49.

39. *Ibid.*, p. 56.

40. Helga ABRET et Aldo KEEL, *Im Zeichen des Simplicissimus. Briefwechsel Albert Langen Dagny Björnson 1895-1908*, op. cit., p. 38-39.

41. Timothy W. HILES, *Thomas Theodor Heine. Fin de siècle Munich and the origins of Simplicissimus*, op. cit., p. 64 ; Helga ABRET et Aldo KEEL, *Die Majestätsbeleidigungsaffäre des « Simplicissimus » Verlegers Albert Langen*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1985, p. 2.

42. Sur l'affaire Eulenburg-Harden : Norman Domeier, *Der Eulenburg-Skandal: eine politische Kulturgeschichte des Kaiserreichs*, Francfort-sur-le-Main, Campus, 2010.



Fig. 60 : Th. Th. HEINE, affiche de *Simplicissimus*, 1896 (première affiche). Crédits Wikimedia Commons.

nettement littéraire, avec une composante sociale. Ce nom ne plait pas beaucoup à Thomas Theodor Heine auquel Langen demande de dessiner l'affiche de la revue. L'éditeur connaît Heine depuis 1895 pour lui avoir confié l'illustration de la traduction allemande d'un roman de Marcel Prévost, *Halbe Unschuld* (*Les Demi-Vierges*)⁴³. De son côté, Heine collabore depuis plusieurs années à la revue satirique et humoristique *Fliegende Blätter* (novembre 1844-septembre 1944), où il s'est fait une spécialité des chiens, qu'il décline dans des histoires sans paroles, introduites par Wilhelm Busch, et dont on connaît le rôle dans la genèse de la bande dessinée⁴⁴. Ses chiens sont fins, comme ses figures humaines, plutôt courts sur pattes, ce sont souvent des teckels. Comme Steinlein, Heine a donc un penchant prononcé pour les animaux, quoique pour les chiens. Mais, il adore aussi les diables⁴⁵.

L'affiche qu'il crée pour *Simplicissimus* ne montre d'ailleurs pas un chien mais un diable tenant un journal et entraînant une jeune femme, avec dans une main, une palette de peintre, dans l'autre, la queue du diable dont elle se sert pour tracer le titre de la revue (fig. 60).

43. Timothy W. HILES, *Thomas Theodor Heine. Fin de siècle Munich and the origins of Simplicissimus*, op. cit., p. 64.

44. David KUNZLE, « Willette, Steinlen, et les histoires sans paroles du Chat Noir », art. cit., p. 29-38 ; Laurent BIHL et Julien SCHUH, « Le creuset du périodique : préhistoire médiatique de la bande dessinée », art. cit., p. 43.

45. Timothy W. HILES, *Thomas Theodor Heine. Fin de siècle Munich and the origins of Simplicissimus*, op. cit., p. 65.

Elle agrège ostensiblement deux références : la première est le frontispice du *Simplicissimus* de Grimmelshausen, dont elle réinterprète le satire au livre ; la seconde est plus diffuse. L'œuvre de Heine ne peut pourtant manquer de rappeler, si ce n'est dans les détails du moins dans la composition d'ensemble, l'affiche créée par Pierre Bonnard en 1894 pour *La Revue blanche*, revue littéraire de prestige, s'il en est. Et ceci, sous trois aspects qui, s'ils ne sont pas spécifiques à l'affiche de Bonnard, s'y concentrent néanmoins : le traitement en aplats des couleurs ; la figuration de la femme, dont la tenue est insuffisamment correcte pour celle d'une honnête femme – on lui voit notamment les chevilles et le jupon⁴⁶ ; le jeu des ombres, qui dans les deux affiches laissent apparaître un diable, dérivé de la femme dans l'affiche de *La Revue Blanche*, associé à celle-ci dans celle de *Simplicissimus* – un théâtre d'ombres comme ceux faisant recette au *Chat Noir*. Il va sans dire que l'affiche fait scandale dans la très prude Allemagne de Guillaume II ainsi qu'en Autriche. Sa confiscation à Vienne, puis la réaction des autorités de Leipzig où est imprimée la revue⁴⁷, amène Heine à caricaturer la scène de confiscation dans le numéro 8



Du Chat Noir au Simplicissimus

Fig. 61 : Th. Th. HEINE, « Vom Kriegsschauplatz in Wien [Du théâtre des opérations à Vienne] », in *Simplicissimus*, n° 8, 23 mai 1896. Crédits Klassik Stiftung Weimar.

46. Alain CORBIN, Claire DUPIN et Isolde PLUDERMACHER, *Abécédaire de la prostitution au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2015, p. 106-109.

47. Ursula E. KOCH, « Munich-Paris. L'hebdomadaire satirique illustré *Simplicissimus* et ses relations avec la France (1896-1914) », art. cit., p. 459.

de *Simplicissimus*, toujours en 1896⁴⁸ (fig. 61). L'affiche placardée sur une *Litfaßsäule*, l'équivalent de la colonne Morris en pays germanique, est lacérée par les représentants de l'ordre, qui la soustraient à la vue d'une passante. Heine place au premier plan, d'un côté une pile d'exemplaires du *Simplicissimus* rassemblés par des chaînes ; de l'autre, un bouledogue rouge levant la patte de manière équivoque. La métaphore est claire : on n'empêchera pas la revue de s'exprimer.

L'affiche originale de Heine servait jusqu'ici sous un format miniaturisé de réclame à la revue. C'est désormais le chien qui va reprendre le flambeau publicitaire⁴⁹, puisqu'il va se planter en gros plan sur la nouvelle affiche : un bouledogue rouge placé sous l'inscription « *Simplicissimus* », qui a rompu ses chaînes et montre les crocs au lecteur (fig. 62).

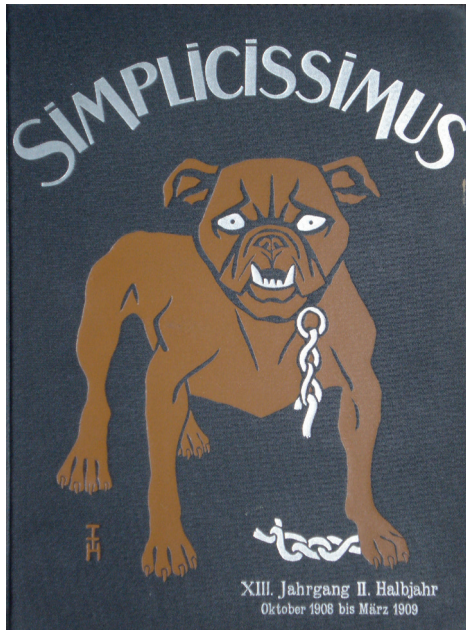


Fig. 62 : Th. Th. HEINE, reliure de *Simplicissimus* d'après l'affiche de 1896 (deuxième affiche).
Crédits Wikimedia Commons.

Le bouledogue du *Simplicissimus* s'impose donc un peu par hasard. Sa couleur rouge, qui résulte au départ d'une contrainte économique prescrivant une couleur unique en plus du noir et du blanc, accentue son caractère agressif. Le bouledogue est, en effet, introduit au fil des numéros, à côté d'autres chiens de Heine. Les premières figurations canines de Heine ne sont d'ailleurs pas des bouledogues mais des teckels, présents dans des dessins séquencés et regroupés sur une page, semblable aux planches des *Fliegende Blätter*. Ce type de planche se trouve dès le premier numéro avec une page intitulée *Saucisse et Amour*. Un roman canin en sept images de Th. Th. Heine (*Wurst und Liebe. Ein Hunde-Roman in sieben Bildern von Th. Th. Heine*) et participe de l'identité de la maquette⁵⁰ (fig. 63).

48. *Simplicissimus*, n° 8, 23 mai 1896, couverture de Th. Th. Heine intitulée « Vom Kriegsschauplatz in Wien [Du théâtre des opérations à Vienne] ».

49. De manière continue jusqu'au numéro 27, soit durant 6 mois.

50. *Simplicissimus*, n° 1, 1896, dessin séquencé de Th. Th. Heine intitulé « Wurst und Liebe [Saucisse et amour] ».

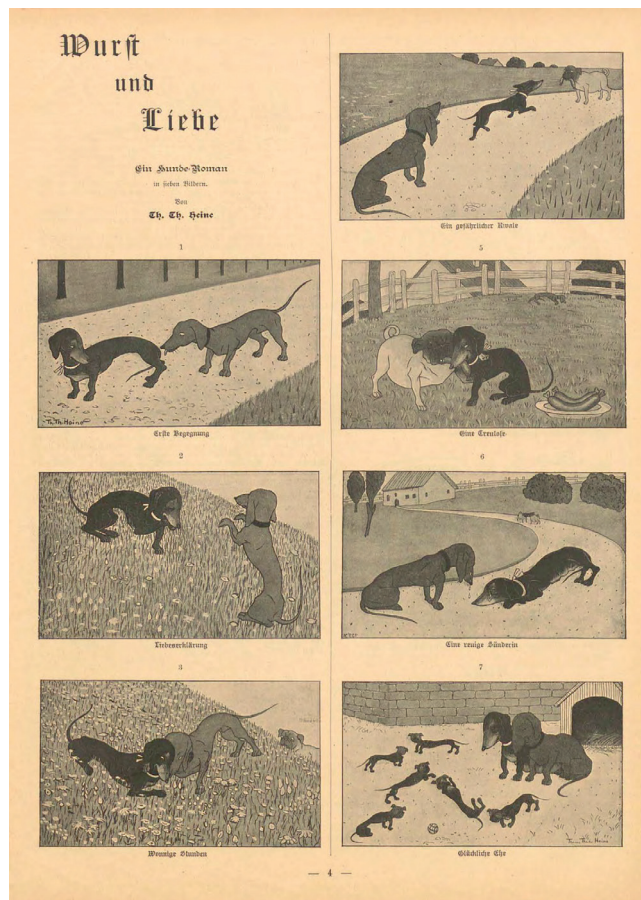


Fig. 63 : Th. Th. HEINE, « Wurst und Liebe [Saucisse et amour] », in *Simplicissimus*, n° 1. Crédits Klassik Stiftung Weimar.

À la différence des histoires sans paroles de Steinlen ou de Willette dans *Le Chat Noir*, les dessins reçoivent une légende minimale, venant expliquer les différentes étapes de l'histoire : « Un rival dangereux » (*Ein gefährlicher Rivale*), « Première rencontre » (*Erste Begegnung*), « Une infidèle » (*Eine Treulose*), « Déclaration d'amour » (*Liebeserklärung*), « Une pécheresse repentante » (*Eine reuige Sünderin*), « Des heures délicieuses » (*Wonnige Stunden*), « Mariage heureux » (*Glückliche Ehe*). Le bouledogue apparaît, lui, pour la première fois dans le cinquième numéro, peu avant l'affaire viennoise. Bête et méchant, il se libère

de ses chaînes pour attraper la culotte d'un garçon jouant au monarque avec une fillette, faisant fuir une assemblée d'oies et valdinguer les attributs du pouvoir, pseudo-sceptre, couronne, trône, globe crucifère, et parodie de lys⁵¹ (fig. 64). La scène possède évidemment



ment une connotation politique, et les oies évoquent les volatiles de Gustave-Henri Jossot, parfaitement connu en terres munichoises⁵². Ce chien malveillant a tout d'une transposition du chat de Steinlen, maltraitant les enfants dans *Le Chat Noir*⁵³.

La typologie du chien dans *Simplicissimus* est, de fait, comparable à celle du félin du *Chat Noir*, quoiqu'avec une forme moins stable, et une présence un peu moins dense. On trouve ainsi un bouledogue assez répugnant dans une caricature de mœurs sur le mariage intitulée « Au bout de vingt-cinq ans » (*Nach 25 Jahren*). Une femme d'âge mur embrasse un petit bouledogue passablement laid, tandis que son compagnon remarque : « Il fut un temps où tu m'aimais ainsi » (*Es gab eine Zeit, wo du mich ebenso lieb hattest*)⁵⁴ (fig. 65).

Fig. 64 : Th. Th. HEINE, « Ein Kinderspiel [Un jeu d'enfant] », in *Simplicissimus*, n° 5, 1896. Crédits Klassik Stiftung Weimar.

51. *Simplicissimus*, n° 5, 1896, dessin de Th. Th. Heine intitulé « Ein Kinderspiel [Un jeu d'enfant] ».

52. Laurence DANGUY, *L'ange de la jeunesse. La revue Jugend et le Jugendstil à Munich*, Paris, Maison des sciences de l'homme, « Philia », 2009, p. 59.

53. Cf. sur les dessins et histoires dessinées du Chat Noir, l'article de Mireille Dottin-Orsini.

54. Th. Th. HEINE, « Nach 25 Jahren [Après 25 ans] », in *Simplicissimus*, n° 13, 1896, dessin de Th. Th. Heine intitulé *Après 25 ans (Nach 25 Jahren)*.

1. Jahrgang Nr. 13

Preis 10 Pfg.

27. Juni 1896

SIMPLICISSIMUS

Monument vierschließlich 1 Mf. 25 Pfg. (Einzelheft 5 Pfg.) Post-Befugungsbeitrag: 5. Brieftrag Nr. 6466.

Illustrierte Wochenschrift

Verleger: Dr. Gustav Wagnersche Buchhandlung
1 Mf. 50 Pfg.

(Alle Rechte vorbehalten)

Nach 25 Jahren

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



Er: „Es gab eine Zeit, wo du mich ebenso lieb hattest.“

Fig. 65 : Th. Th. HEINE, « Nach 25 Jahren [Après 25 ans] », in *Simplicissimus*, n° 13, 1896. Crédits Klassik Stiftung Weimar.



Fig. 66 : Th. Th. HEINE, « Eine unverschämte Person [Une personne sans gêne] », in *Simplicissimus*, n° 21, 1896. Crédits Klassik Stiftung Weimar.

Une double-page humoristique, « Les las de la vie » (*Die Lebensmüden*), présente deux numéros plus loin le veuvage d'une chienne bouledogue, prétexte à croquer une veuve (humaine) peu ragoûtante et une bande de chien disparates⁵⁵. Un petit bouledogue très gras structure la rhétorique d'une caricature grinçante sur le manque de cœur des bourgeois face à une femme misérable, quémandant pour elle et son enfant : « S'il vous plait, si Monsieur le chien ne pouvait pas tout manger » (*Bitt' schön... wenn der Herr Hund vielleicht nicht alles aufessen kann...*)⁵⁶ (fig. 66).

Dans une critique acide de l'entresoi, intitulé « Conscience de sa condition » (*Standesbewusstsein*), ce même bouledogue structure visuellement l'acte d'exclusion, en se tenant entre la meute et le réprouvé : « Nous ne pouvons pas le fréquenter, ce n'est pas un chien de race » (*Wir können nicht mit ihm verkehren, er ist kein Rassenhund*)⁵⁷ (fig. 67).

Progressivement, le chien apparaît sous la forme d'une vignette soumise à l'esthétique Jugendstil, munichoïse ou viennoise, soit sous la forme d'un teckel, soit sous celle d'un bouledogue⁵⁸. Dans une caricature politique assez féroce des méthodes prussiennes du régime wilhelminien, « Miracle du dressage » (*Wunder der Dressur*),

55. Th. Th. HEINE, « Die Lebensmüden [Les las de la vie] », in *Simplicissimus*, n° 15, 1896.

56. Th. Th. HEINE, « Eine unverschämte Person [Une personne sans gêne] », in *Simplicissimus*, n° 21, 1896.

57. Th. Th. HEINE, « Standesbewusstsein [Conscience de condition] », in *Simplicissimus*, n° 10, 1896.

58. *Simplicissimus*, n° 20, 1896, vignettes.

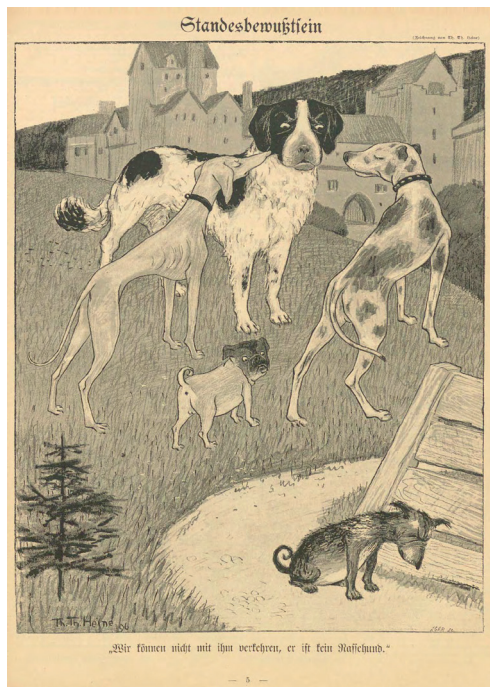
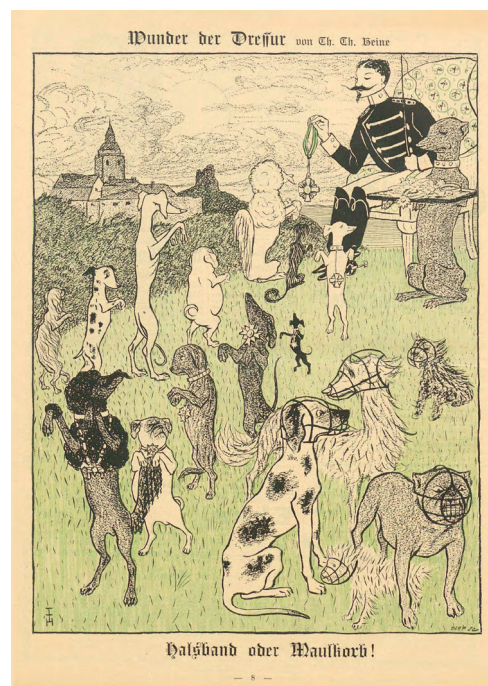


Fig. 67 : Th. Th. HEINE, « Standesbewusstsein [Conscience de condition] », in *Simplicissimus*, n° 10, 1896. Crédits Klassik Stiftung Weimar.

Fig. 68 : Th. Th. HEINE, « Wunder der Dressur [Miracle du dressage] », in *Simplicissimus*, n° 10, 1896. Crédits Klassik Stiftung Weimar.



le bouledogue est cette fois du côté des muselés, puisqu'il n'est, selon la légende, que deux alternatives : « Collier ou muselière » (*Halsband oder Maulkorb*⁵⁹ !) (fig. 68). Au fil du temps, et de l'importance toujours plus grande de Heine, ce bouledogue va se confondre avec la revue⁶⁰, et supplanter les autres chiens. Il ne sera cependant jamais dénué d'ambivalence, adaptera sa fonction au propos et au contexte, et témoignera souvent d'un caractère teigneux.

Conflits et conclusion

Parler des bêtes de la littérature périodique est aborder un chantier touffu, en ce que celui-ci recouvre des réalités symboliques ancrées dans des univers et temporalités différents : univers personnel, répertoire graphique de multiples revues, promotion d'un produit culturel devant composer avec la censure, correspondance artistique, milieu des cabarets, traditions allégoriques, recomposition symbolique d'une époque. De l'inclination animalière de deux dessinateurs, Steinlen et Heine, qui restituent leur univers dans les médiums où ils exercent, jusqu'aux aléas d'une censure qui amènent à infléchir une identité allégorique, ces différents aspects sont présents dans *Le Chat Noir* comme dans *Simplicissimus*. Cela dit, une problématique reste en suspens : celle d'une concurrence culturelle se jouant dans une bataille allégorique. À l'époque dont il est question, la France et l'Allemagne sortent d'une guerre qui a attisé des rivalités culturelles, extrêmement fortes durant tout le XIX^e siècle, et c'est sans doute une donnée qu'il convient de ne pas mésestimer⁶¹.

S'intéresser aux chats et aux chiens symbolisant une production culturelle est, en effet, aussi parler d'une forme allégorique, dite animalière, fortement sémantisée. Comme le rappelle Philippe Kaenel dans sa monographie sur Steinlen, l'allégorie, en cette fin du XIX^e siècle, c'est d'abord – et encore – le traité d'iconologie de Cesare Ripa⁶², qui codifie cet

59. Th. Th. Heine, « Wunder der Dressur [Miracle du dressage] », in *Simplicissimus*, n° 10, 1896.

60. Helga ABRET et Aldo KEEL, *Im Zeichen des Simplicissimus. Briefwechsel Albert Langen Dagny Björnson 1895-1908*, op. cit., p. 50.

61. Cf. Alexandre KOSTKA et Françoise LUCBERT, *Distanz und Aneignung – Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945 – Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945*, Berlin, Akademie Verlag, 2004 ; Andreas HOLLEZCEK, *Französische Kunst – Deutsche Perspektiven 1870-1945: Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, Berlin, Akademie Verlag, 2004 ; Thomas W. GAEHTGENS, Mathilde ARNOUX et Friederike KITSCHEN, *Perspectives croisées – La critique d'art allemande 1870-1945*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009.

62. Philippe KAENEL, *Théophile-Alexandre Steinlen : l'œil de la rue*, op. cit., p. 31.

univers, et ceci depuis trois siècles. Cette somme est publiée la première fois en italien en 1593, en français en 1636, en allemand en 1705, entre autres idiomes témoignant d'une réception colossale, et surtout pérenne. Le chien et le chat y sont les attributs de plusieurs concepts, leur présence dûment justifiée, et illustrée dans la plupart des versions. Ils y apparaissent comme des opposés, en relation pour le chat avec la liberté et la rébellion, pour le chien avec la fidélité, la mémoire et la persuasion. On lit ainsi à l'entrée de la « Liberté » : « L'on met un Chat à ses pieds, pource qu'il n'y a point d'animal, qui aime tant la liberté que celui-là, qui ne peut souffrir en aucune sorte d'estre enfermé ; à cause dequoy, quelques peuples, et particulièrement les Bourguignons, le portoient anciennement pour devise en leurs enseignes de guerre⁶³ » – au passage, comme le fait Willette pour le *Chat Noir* ; et, à l'entrée de la « Rébellion » : « Un Chat luy sert de Cimier, pource que cét animal abhorre naturellement d'estre sujet & dans la contrainte⁶⁴ ». Le chien est quant à lui l'attribut de la « Fidélité », et est placé à ses pieds : « Pour le regard du chien, l'expérience fait voir tous les iours que c'est le



Fig. 69 : Johann Friedrich BOSCOVITS, « Erblich belastet [Ennemis héréditaires] », in *Nebelspalter*, n° 19, 1895. Crédits Bibliothèque nationale suisse.

63. Césaire RIPA et Jean BAUDOIN, *Iconologie, ou, Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs différentes & des passions humaines : œuvre augmentée d'une seconde partie nécessaire à toute sorte d'esprits, et particulièrement à ceux qui aspirent à estre, ou qui sont en effet orateurs, poètes, sculpteurs, peintres, ingénieurs, auteurs de médailles, de devises, de ballets & de poèmes dramatiques*, 1999, p. 126 (fac-similé de l'édition française de 1644).

64. *Ibid.*, p. 211.

plus fidelle de tous les animaux, & le plus amy de l'homme⁶⁵ » ; on le trouve également associé à la « Mémoire », quoique de manière facultative : « Outre ces choses, il y en a qui mettent un chien noir à ses pieds, pour deux raisons assez fortes. La première, à cause que le noir, signifie fermeté & longue durée, ce qui appartient à la Mémoire, le propre de laquelle est de bien retenir les formes des sens. La seconde, pource que l'expérience continuelle nous fait voir, Que le chien est un animal qui se souvient de fort loing⁶⁶ » ; et, pour finir, à l'entrée de la « Persuasion », dont il est l'une des trois têtes car « le Chien [qui] flatte & caresse pour ses intérêts⁶⁷ ». On l'a vu, le chien de Heine est un chien malin, qui veille au grain, ne flatte aucun intérêt, mais ne s'en tient pas moins à l'écart du chat. D'ailleurs, Steinlen n'importe pas ses chats dans *Simplicissimus*.

Mon sentiment est qu'il ne faut pas sous-estimer l'opposition traditionnelle des symboles du chien et du chat, fréquemment utilisée dans la caricature pour confronter la France et l'Allemagne, comme dans la revue satirique zurichoise *Nebelspalter* (publiée depuis janvier 1875) en 1895, à l'occasion du règlement de la première guerre sino-japonaise. Le dessin, intitulé « Ennemis héréditaires » (*Erblich belastet*), présente les deux animaux – le chien pour la France, le chat pour l'Allemagne –, gueule ouverte et poils hérissés, prêts à en découdre⁶⁸ (fig. 69).

Cette rivalité est présente y compris dans des revues ouvertes sur le pays voisin, et même déclarée francophile dans le cas du *Simplicissimus*. Langen ne disait-il pas à Steinlen, lorsque celui-ci restait sceptique devant un dessin de *Simplicissimus*, qu'il lui manquait une connaissance suffisante de la langue allemande⁶⁹, manière de renvoyer ce Suisse d'origine allemande dans le pays qu'il s'était choisi, la France. Cette animosité a dû jouer un rôle important dans la réception négative des bêtes françaises en milieu germanique, et concourir à la fixation des imaginaires. N'est-elle pas intervenue dans ce choix d'un chien agressif, réponse littérale au matou français, souvent en colère ? N'a-t-elle pas aussi prévalu à la conception assez peu heureuse de la couverture de l'édition française de *Simplicissimus*, diffusée entre 1906 et 1908, une réplique de l'affiche au bouledogue, bêtement intitulée : « Édition française du SIMPLICISSIMUS, le

65. *Ibid.*, p. 91-92.

66. *Ibid.*, p. 139-140.

67. *Ibid.*, p. 187-188.

68. Johann Friedrich Boscovits, « Erblich belastet [Ennemis héréditaires] », in *Nebelspalter*, n° 19, 1895 ; sur le *Nebelspalter*, voir Laurence DANGUY, *Le Nebelspalter zurichois (1875/1921) – Au cœur de l'Europe des revues et des arts*, Genève, Droz, 2018.

69. Philippe KAENEL, *Théophile-Alexandre Steinlen : l'œil de la rue*, op. cit., p. 95.

grand satirique allemand⁷⁰ » ? Une affaire qui se termine dans la controverse : Langen cède en janvier 1909 à une campagne de presse nationale qui dure depuis six mois, où il est accusé de manquer de patriotisme. *Simplicissimus* sera désormais distribué en France sans la traduction des légendes, censées transmettre une mauvaise image de l'Allemagne. Autrement dit, la mort de l'édition française⁷¹.

70. Ursula E. KOCH, « Munich-Paris. L'hebdomadaire satirique illustré *Simplicissimus* et ses relations avec la France (1896-1914) », art. cit., p. 475-477.

71. Helga ABRET, « Satire als Exportartikel? Die Kontroverse um die "édition française" des *Simplicissimus* 1908 », in *Simplicissimus. Glanz und Elend der Satire in Deutschland*, Gertrud Maria RÖSCH (dir.), Regensburg, Universitätsverlag Regensburg, 1996, p. 38-43.

