

2015

Logique circulatoire de la photographie imprimée. Le cas des revues d'avant-garde tchèques.

Fedora Parkmann

Université Paris-Sorbonne Paris IV, fedoraparkmann@aol.com

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>



Part of the [Contemporary Art Commons](#), [Modern Art and Architecture Commons](#), and the [Photography Commons](#)

Recommended Citation

Parkmann, Fedora. "Logique circulatoire de la photographie imprimée. Le cas des revues d'avant-garde tchèques." *Artl@s Bulletin* 4, no. 2 (2015): Article 3.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC-BY-NC-SA license](#).

Logique circulatoire de la photographie imprimée. Le cas des revues d'avant-garde tchèques.

Cover Page Footnote

Les recherches pour cet article ont été facilitées par une bourse du Centre Pompidou et l'aimable concours du personnel de la Bibliothèque Kandinsky, que l'auteur souhaite remercier ici.

Logique circulatoire de la photographie imprimée. Le cas des revues d'avant-garde tchèques

Fedora Parkmann*

Université Paris-Sorbonne Paris IV

Abstract

The members of the Czech avant-garde group Devětsil accorded great importance to photographic illustrations in the magazines they published throughout the 1920's. Securing photographs from foreign contributors played a key role in the group's strategy to develop and maintain an international network. This paper examines these photographic reproductions as traces of a transfer of formal and iconographic innovations in photography from abroad to Czechoslovakia.

Résumé

Dans ses revues publiées durant la décennie 1920, le groupe d'avant-garde tchèque Devětsil a mis à l'honneur l'illustration photographique imprimée. L'obtention des clichés auprès de contributeurs étrangers participait de la stratégie de mise en réseau international menée par le groupe. Partant, cet article se propose d'examiner les reproductions photographiques en tant que traces d'un transfert d'innovations formelles et iconographiques en photographie, depuis l'étranger vers la Tchécoslovaquie.

** Fedora Parkmann est doctorante en Histoire de l'art contemporain à l'Université Paris-Sorbonne Paris IV. Ses recherches portent sur la photographie tchécoslovaque de l'entre-deux-guerres. Elle a été chercheur invité à la Bibliothèque Nationale de France en 2013. Cet article a été réalisé dans le cadre d'une bourse de recherche à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou (MNAM / CCI), en 2014. L'auteur souhaite remercier le Centre Pompidou ainsi que toute l'équipe de la Bibliothèque pour le soutien apporté à cette recherche et la mise à disposition des sources.*

L'illustration photographique dans la revue d'art a été durant le XX^e siècle l'un des principaux moyens de diffusion des innovations artistiques au-delà des frontières nationales. En comparaison, l'histoire des revues envisagée du point de vue de l'historien de l'art ou de l'historien de la photographie est une discipline relativement récente. En tant qu'objet d'étude, la revue a en effet surtout été abordée à travers des monographies consacrées à un titre en particulier ou à travers des études de cas qui décomposent le travail des éditeurs, graphistes, écrivains et artistes¹. Son caractère transdisciplinaire appelle pourtant une multiplicité d'approches, dont nombre restent encore à explorer². De la même façon, les travaux de synthèse concernant le contexte de la Tchécoslovaquie de l'entre-deux-guerres, qui sera envisagé ici, ont d'abord été consacrés à la conception graphique et au rôle des animateurs de revues, ciblant de préférence les publications les plus marquantes sur le plan visuel³.

L'histoire de la reproduction photographique se trouve quant à elle à un stade embryonnaire. Dans le domaine de la presse d'information, cette histoire a certes été explorée sous les angles techniques et iconographiques, mais la question de sa signification pour la création artistique est moins souvent évoquée⁴. Or, les revues d'avant-garde de l'entre-deux-guerres, que ce soit en Europe ou en Tchécoslovaquie, ont pour nouvelle

caractéristique d'intégrer une abondante illustration photo qui ne se cantonne plus à la seule reproduction d'œuvre d'art. Dans leurs revues, les membres du groupe d'artistes Devětsil optent pour d'audacieuses solutions iconographiques et formelles dont le but est de mettre en valeur les rôles productif et créatif du médium photographique. La photographie utilitaire y côtoie des créations photographiques modernes importées depuis les principaux centres d'avant-garde européens. En toile de fond de ces transferts, l'histoire des techniques de reproduction photomécanique nous permet de mieux appréhender la question de la provenance des clichés. Il s'agira ici d'examiner les illustrations photographiques parues dans les revues du collectif Devětsil en tant que traces significatives d'une activité artistique internationale. L'une des clés de la multiplication des illustrations photographiques réside en effet dans la stratégie de mise en réseau international menée par Devětsil. Peut-on dès lors considérer ces images comme le support d'un transfert artistique depuis l'étranger vers la Tchécoslovaquie ?

La poussée du groupe Devětsil, dans et par les périodiques

La parution des revues de Devětsil s'inscrit dans le contexte d'un essor sans précédent de la revue d'art en Europe durant les premières décennies du XX^e siècle, dont Béatrice Joyeux-Prunel a récemment proposé une quantification⁵. L'historienne de l'art Françoise Levailant, pionnière dans l'étude de la revue d'art, propose de celle-ci une définition *a minima*, la qualifiant de « publication périodique qui reproduit des œuvres d'art »⁶. Parmi la multiplicité des parutions que recoupe une telle définition, la catégorie de la

Les traductions du tchèque vers le français sont de l'auteur, sauf indication contraire.

¹ L'ouvrage d'Yves Chèvrefils-Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, (Paris : Ent'revues, 1993) fait figure de précurseur dans ce domaine. Des actes de colloque récents proposent une approche transversale de la revue d'art : Philippe Kaenel (éd.), *Les périodiques illustrés (1890-1940). Écrivains, artistes, photographes* (Gollion, Suisse : Infolio, 2011). Yves Chèvrefils-Desbiolles et Rossella Froissart Pevone (dir.), *Les Revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle* (Rennes : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008). Evangelia Stead et Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920) : estampes, photographies, illustrations* (Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008).

² Chez Béatrice Joyeux-Prunel par exemple, l'approche quantitative des revues modernistes permet d'obtenir une vision d'ensemble de l'activité des avant-gardes européennes et de réviser ainsi la hiérarchie des centres artistiques. Béatrice Joyeux-Prunel, « Provincializing Paris? The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches », *Artl@s Bulletin* 4, no. 1 (2015) : Art. 4.

³ Voir les chapitres dédiés dans les principales synthèses sur l'art d'avant-garde tchèque : František Šmejkal (éd.), *Devětsil: Czech avant-garde art, architecture and design of the 1920s and 30s* (Oxford : Museum of Modern Art, 1990) ; Jaroslav Anděl (éd.), *El arte de la vanguardia en Checoslovaquia 1918-1938 / The Art of the Avant-garde in Czechoslovakia 1918-1938* (Valence : IVAM, 1993) ; Jaroslav Anděl, Emmanuel Starcky (éd.), *Prague 1900-1938, capitale secrète des avant-gardes* (Dijon : Musée des Beaux-Arts, 1997).

⁴ Voir Jindřich Toman, *Moderní česká kniha 2 : Foto/montáž tiskem, Photo-montage in print : The modern Czech book 2* (Prague : Kant, 2009) et Petr Vilgus, *České ilustrované časopisy mezi roky 1918-1945* [Les magazines illustrés tchèques entre 1918-1945], thèse de doctorat (Prague : FAMU, 2007).

⁵ Dans ce contexte, Paris n'est que l'un des multiples centres de création européens de revues d'avant-garde durant l'entre-deux-guerres. Voir Béatrice Joyeux-Prunel, « Provincializing Paris » : 52.

⁶ Françoise Levailant, « Préface », in Chèvrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris*, 14.

revue d'avant-garde, ou « revue de création », est relativement aisée à circonscrire⁷.

Emanant d'un groupe d'artistes, elle se fait le véhicule de son programme artistique, dont elle précise les orientations conceptuelles et esthétiques. L'image y joue le plus souvent un rôle important, au point de composer un véritable musée imaginaire imprimé, agrégat de toutes les sources visuelles dans lesquelles se reconnaît le mouvement, qu'elles relèvent d'une production nationale ou internationale. Avant d'être consacrée dans de belles revues dans la décennie 1930, l'avant-garde trouvait à s'exprimer en de petites publications périodiques, collage de contributions hybrides où les futures célébrités côtoyaient les inconnus. Leur tirage restait modeste et leur distribution marginale. A moins d'obtenir le soutien d'un éditeur, imprimeur ou mécène influents⁸, les animateurs de ces revues, souvent jeunes et novices, ne pouvaient compter que sur l'appui des membres et sympathisants de leur mouvement, d'où l'importance d'une communication et d'une mise en réseau efficaces aux niveaux national comme international. En Tchécoslovaquie, le groupe d'avant-garde Devětsil, mu à la fois par une conception internationaliste de l'art et par la perspective de le démocratiser auprès du plus grand nombre, développe à l'extrême cette stratégie expansionniste dont les périodiques sont les lieux d'expression privilégiés.

A l'image de la plante vivace dont elle a pris le nom, l'Union d'artistes Devětsil – pétasite en français – prolifère en effet rapidement dans le paysage artistique de la Tchécoslovaquie de l'immédiat après-guerre, envahissant, par le truchement de ses membres de plus en plus nombreux, les publications d'autres groupements artistiques et littéraires⁹. Constituée le 5 octobre 1920 à Prague, l'Union, multidisciplinaire, regroupait toute une jeune génération d'artistes

qui voulait rompre avec les groupes fondés avant la Première Guerre, dont ils se distinguaient par leurs tendances révolutionnaires et leur idéal de création collective¹⁰. Le groupe se réclamait au départ d'un art prolétaire et d'une nouvelle conception de la poésie, dénuée de formalisme et lisible par tous. Des quatorze membres fondateurs, il s'élargit rapidement à une importante base active dans des domaines artistiques variés, dont les contributions essaient dans les revues d'autres groupements d'écrivains et associations d'artistes, à défaut de posséder un périodique propre. Le vœu ne s'en réalise qu'en 1927 lorsqu'est fondée *ReD* (Revue Devětsilu), malgré plusieurs tentatives qui vont de l'almanach *Devětsil*, paru en un seul volume en 1922, à *Disk* (deux numéros en 1923 et 1925), en passant par *Pásmo* (Zone), lequel paraissait régulièrement entre 1924 à 1926 mais appartenait à l'antenne du groupe à Brno.

Durant les premières années d'existence du groupe, le prosélytisme de son porte-parole, le tout jeune critique et artiste Karel Teige, était particulièrement remarquable. Ses textes programmatiques se retrouvent aussi bien dans *Kmen* (La souche) et *Červen* (Juin) — revues d'art et de littérature toutes deux dirigées par le poète prolétarien Stanislav K. Neumann¹¹ — que dans *Musaion*, tribune des peintres cubistes du groupe Tvrdošijní (Les Obstinsés)¹² ou encore *Veraikon*, périodique dédié à l'actualité artistique en Bohême¹³. *Host*, enfin, revue du groupe littéraire de Brno, ira jusqu'à admettre, l'espace d'une année (1924), les membres de Devětsil dans son comité de rédaction¹⁴. Teige payait le prix de cette visibilité médiatique par les commentaires, approbateurs ou polémiques, des formations qui l'accueillaient sur les pages de leurs revues et s'exposait à leurs inimitiés, comme lorsqu'il fut

⁷ C'est, avec la revue d'histoire de l'art et la revue de critiques d'art, l'une des trois catégories proposées par : Fabienne Fravallo, Rossella Froissart, *et al.*, « Revues : outils et objets de l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, no.68 (mai 2011) : 122.

⁸ Ce qui fut le cas de Devětsil à deux reprises, pour l'almanach *Život 2* d'abord, puis la revue *ReD*, épaulée par la maison d'édition Odéon.

⁹ Une telle stratégie de mise en réseau s'étend également à l'échelle internationale, et ce dans la plupart des revues d'avant-garde. Voir les diagrammes de l'article de Béatrice Joyeux-Prunel, « Provincializing Paris » : 63-64.

¹⁰ L'anthologie de référence des publications de l'avant-garde tchèque fournit la liste des membres fondateurs, recrutés parmi des peintres, poètes, architectes, musiciens... : Štěpán Vlášín (éd.), *Avantgarda známá a neznámá* [L'avant-garde connue et inconnue] (Prague : Svoboda, 1970), 16-17.

¹¹ Karel Teige, « Novým směrem » [Nouvelle direction], *Kmen* 4 (24 fév. 1921) : 569-571.

¹² Karel Teige, « Obrazy a předobrazy » [Images et proto-images], *Musaion* 2 (printemps 1921) : n.p.

¹³ *Veraikon* 7, no.5-6 (1921). Il s'agit d'un numéro consacré à Devětsil.

¹⁴ C'est à cette occasion que fut publié le manifeste du poétisme : Karel Teige, « Poetismus », *Host* 3 (juill. 1924) : 197-204.

exclu avec le poète Jaroslav Seifert du groupe pour la culture communiste et prolétaire Proletkult, au début de l'année 1922, pour avoir publié dans des périodiques jugés bourgeois¹⁵. Ce manque d'intransigeance idéologique de la part de jeunes créateurs enflammés par la cause qu'ils défendent témoigne en même temps d'une volonté de propagande, d'un esprit de conquête même, tel qu'il transparait dans les phrases du poète Vítězslav Nezval, entré dans Devětsil en 1922 : « Nos armes : nous voulons infiltrer les publications les plus variées et ne laisser plus personne d'autre prendre la parole. »¹⁶ Ainsi, avant que Devětsil ne possède son propre organe de diffusion, chose rendue difficile en raison du manque de moyens financiers, ses membres ont profité de l'ouverture d'esprit et de la solidarité des autres rédacteurs de revue et parfois aussi de leurs sympathies socialistes et leur volonté d'encourager un art national naissant.

Il faut attendre deux ans après la fondation pour que le groupe parvienne à publier un premier almanach, *Revoluční sborník Devětsil* (Almanach révolutionnaire Devětsil), à l'automne 1922, sous la direction de Jaroslav Seifert et Karel Teige. La suite annoncée de cette édition ne verra cependant jamais le jour. Dans *Devětsil* se trouvait résumée et conclue la première phase artistique du groupe, juste avant le changement radical d'orientation esthétique que concrétiserait peu après un second almanach publié en décembre 1922, *Život II*. Tandis que l'almanach *Devětsil* n'épousait pas une ligne d'idée clairement définie, en effet, la seconde publication a véritablement eu valeur de manifeste. Or cette publication déterminante n'aurait pu se faire sans le soutien de l'Umělecká Beseda, puissante et conservatrice Union d'artistes devenue la gardienne des valeurs nationales tchèques, qui prêta à Devětsil les pages du second volume de sa revue *Život*. Et c'est le jeune architecte Jaromír Krejcar, membre à la fois de l'Union d'artistes et de Devětsil, promu rédacteur

du second volume de la revue *Život* à l'issue d'un « concours interne », qui choisit de confier l'élaboration de la revue aux jeunes avant-gardistes tchèques¹⁷. Ces derniers y annonçaient leur adhésion à l'art moderne, dans un esprit de célébration de la civilisation contemporaine et de ses avancées technologiques proche du constructivisme russe, l'accompagnant d'une iconographie novatrice qui faisait la part belle à la photographie documentaire et au cinéma populaire. A partir de *Život II*, l'illustration photographique devient un élément clé de l'activité artistique du groupe et de la conception graphique de ses publications.

Le tournant de l'illustration photographique

L'intérêt de Karel Teige pour les formes d'art populaire, caractéristique de la première phase prolétarienne et primitiviste de Devětsil, l'avait amené à se pencher de plus près sur le médium photographique. Il était familier du recueil d'essais critiques paru à Prague en 1920, consacrés aux « arts les plus modestes », dans lequel l'écrivain Josef Čapek réhabilitait entre autres les usages vernaculaires de la technique photographique, tels que le portrait photographique ou la photographie de reportage visible dans les illustrés populaires¹⁸. Mais son intérêt pour le médium se renforce de façon décisive à l'été 1922 à l'issue d'un premier séjour à Paris en juillet, durant lequel il rencontre Amédée Ozenfant et Charles Jeanneret dit Le Corbusier qui venaient de fonder, deux ans auparavant, un mouvement pictural, le purisme, et son organe de diffusion, la revue *L'Esprit nouveau*. Plus qu'une esthétique moderne, les puristes visaient à proposer, pour reprendre les termes d'Yve-Alain Bois, un « concept global de modernité » recoupant tous les sujets, de l'architecture à la peinture en passant par la poésie, la danse et le théâtre, et auquel participaient aussi les photographies docu-

¹⁵ Karel Čapek, « Poznámka » [Remarque], *Musaion* 2 (printemps 1921) : n.p. Postscriptum de la rédaction dans l'article de Karel Teige : « Novým směrem » [Nouvelle direction], *Kmen* 4 (24 fév. 1921) : 71.

¹⁶ Lettre de Vítězslav Nezval à Jiří Mahen, 11 mars 1922. Cité par Vlašín (éd.), *Avantgarda známá a neznámá* [L'avant-garde connue et inconnue], 19.

¹⁷ J. Brumlík, « Jednatelská zpráva výtvarného odboru Umělecké besedy » [Rapport du secrétaire de l'Union], *Život* 2 (1922) : 209.

¹⁸ Josef Čapek, *Nejskromnější umění* (Prague : Aventinum, 1920). L'auteur et son livre sont cités par Karel Teige dans « Foto kino film », *Život* 2 (1922) : 156.

mentaires de machines, de constructions ou de divertissements populaires insérées dans la revue¹⁹. Cette imagerie novatrice conforte Teige dans l'idée que le médium photographique constitue, avec le cinéma, la forme la plus avancée d'une expression artistique populaire et accessible à tous. Dès lors, il se persuade que la reproduction photomécanique de sujets non-artistiques, de celle que l'on ne trouvait jusqu'à présent que dans les magazines et les catalogues de produits commerciaux, a sa place sur les pages des revues d'avant-garde²⁰.

Le changement de cap est perceptible dès les quelques illustrations de paquebots et d'aéroplanes que Teige insère dans l'essai « Uměň dnes a zítra » (L'art aujourd'hui et demain), où il appelle de ses vœux un art international inspiré par les progrès des sciences et des techniques²¹. C'est ensuite dans la revue *Život II* que le virage en faveur de l'illustration photographique est mené à sa forme la plus aboutie²². Ce virage n'aurait pu avoir lieu sans les moyens financiers de la puissante société d'artistes Umělecká Beseda, qui permet aux membres de Devětsil de faire réaliser chez l'imprimeur, à partir des photographies sur papier qu'ils s'étaient procurées par ailleurs, un nombre important de matrices typographiques. Pour qu'elles traduisent fidèlement les valeurs de gris de leurs modèles, un savoir-faire particulier et l'intervention d'un retoucheur, ceux de l'imprimerie Neubert qui comptait parmi les mieux équipées de Prague, était requis. Et pour un rendu optimal des images, il était préférable d'employer un papier couché, c'est-à-dire un support plus lisse et plus épais, plus coûteux aussi, qui puisse mettre en valeur les impressions. Ainsi, grâce aux moyens mis à disposition par Umělecká Beseda, toutes ces conditions furent réunies pour

produire un saisissant manifeste en faveur de l'usage moderne du médium photographique.

En plus d'attester du nouveau statut dévolu à la photographie, l'iconographie des illustrations photographiques de *Život II* dessine la trajectoire d'un premier transfert d'idées et d'images, depuis la France du mouvement puriste vers la Tchécoslovaquie de Devětsil. Hormis les traditionnelles reproductions de peintures et de sculptures, on ne trouve en effet dans *Život II* que des images qui rappellent le répertoire iconographique de la revue *L'Esprit Nouveau*: clichés documentaires au rendu net et au traitement objectif relevant de genres jusque-là absents des revues d'avant-garde – documentation technique, photographie publicitaire, photographie de reportage et portrait de stars. A l'instar de leur modèle français, les éditeurs de *Život II* ont dû faire appel à des contributeurs peu habitués des revues d'art. Pour commencer, une page entière de *Život II* est consacrée à l'imprimeur qui a réalisé les clichés, Václav Neubert. Illustrée d'une photographie de l'impressionnant banc de reproduction servant à réaliser les clichés typographiques à partir des photographies sur papier, « le plus grand en Tchécoslovaquie à ce jour », si l'on en croit la légende, elle semble prédire un brillant avenir à la reproduction photomécanique et emblématise à elle seule l'ambition techniciste du volume (fig.1)²³. Une ambition que confirment les vues documentaires du paquebot Volendam fournies par l'agence de voyage Holland-America Line, plutôt destinées aux brochures publicitaires qu'aux revues d'art (fig.2). Il en va de même des portraits d'acteurs hollywoodiens distribués par le studio United Artists qui n'étaient jusqu'alors visibles que sur les pages de magazines de cinéma populaires, tel *l'Illustrierter Film-Kurier* qui parvenait en Tchécoslovaquie d'Allemagne. Si l'on ajoute à ces sources iconographiques pour le moins inhabituelles, les nombreuses reproductions d'œuvres plus classiques mais obtenues auprès de

¹⁹ Yve-Alain Bois, « L'Esprit Nouveau », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 nov. 2014, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/l-esprit-nouveau/>

²⁰ De ce point de vue, *L'Esprit Nouveau* aura inspiré plusieurs autres revues européennes. Voir Gladys Fabre, « L'esprit moderne dans la peinture figurative, de l'iconographie moderniste au modernisme de conception », *Léger et l'esprit moderne* (Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1982) : 112-113. Voir aussi : Gladys Fabre et Doris Wintgens Hötte (ed.), *Van Doesburg & the International Avant-Garde: Constructing a New World* (Londres: Tate Publishing, 2009).

²¹ Karel Teige, « Uměň dnes a zítra » [L'art aujourd'hui et demain], *Devětsil 1* (automne 1922) : 187-202.

²² Dans le fameux essai « Foto – kino – film » qu'il y fait paraître, Teige présente le médium photographique comme la source du renouvellement de toute la création artistique.

²³ La prédiction se réalise puisque Neubert devient l'éditeur en 1926 du premier magazine illustré moderne tchèque imprimé en rotogravure, *Pestrý týden* (La semaine en couleurs).

contributeurs étrangers, il apparaît clairement que l'approvisionnement en reproductions photographiques participe chez Devětsil de la volonté de s'inscrire de plain-pied dans un réseau artistique international²⁴.

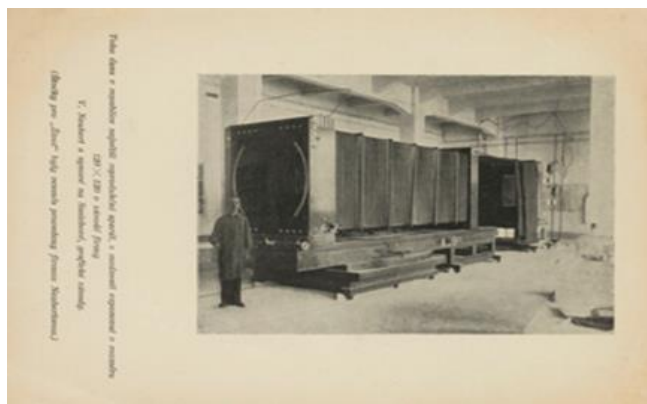


Figure 1. « Banc de reproduction chez l'imprimeur Neubert », *Život 2* [La Vie 2] (décembre 1922) : 213. Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI.

Cette tendance se confirme dans les revues suivantes de Devětsil, où l'illustration photographique multidisciplinaire reste la norme quoiqu'elle n'atteigne pas, du moins avant la sortie de *ReD*, la qualité de l'almanach *Život II*. La revue *Disk* par exemple, qui n'a pu être éditée qu'en deux numéros, dispose d'une simple couverture ornée d'un disque noir et de quelques reproductions de qualité médiocre, qui s'inscrivent cependant dans la même veine que l'almanach *Život II*, si l'on excepte les reproductions des poèmes-images créés par les membres du groupe. Elles traduisent, tout comme la reprise de clichés apparus dans d'autres publications du groupe, un manque de moyens général : tel portrait des trois clowns Fratellini est également visible dans le livre *Pantomima*²⁵, telle photographie d'un roulement à billes, intitulée « Sculpture moderne », se trouve reproduite dans le n°1 de *Disk* et dans le livre de Teige *Film*²⁶. C'est la preuve que les clichés typographiques peuvent être réemployés, selon les besoins, par le noyau dur de rédacteurs membres de Devětsil, les plus actifs dans ce domaine étant

²⁴ On note la grande rigueur des crédits photographiques, mentionnés presque systématiquement : remerciements aux contributeurs étrangers (p. 4), à l'agence de voyage Holland-America (p.42) et mention des studios United Artists pour les portraits de stars. *Život 2* [La Vie 2] (décembre 1922) : 4 ; 42 ; 146-147.

²⁵ Vítězslav Nezval, *Pantomima* (Prague : Ústřední studentské knihkupectví, 1924), 33.

²⁶ *Disk 1* (1923) : n.p.; Karel Teige, *Film* (Prague : Václav Petr, 1925).

Karel Teige, Jaroslav Seifert et Jaromír Krejcar. Tous trois participent au comité de rédaction de la revue *Pásmo* ; en outre, Karel Teige est rédacteur en chef de la revue d'architecture *Stavba* et codirige les quatre premiers numéros du quatrième volume (octobre 1924) de la revue littéraire *Host* avec Jaroslav Seifert.

Rien d'étonnant donc à ce que l'on retrouve dans cette dernière des clichés en provenance des revues *Devětsil*, *Veraikon*, *Stavba*, *Disk* et *Pásmo*, notamment ceux des reproductions d'œuvres de l'avant-garde russe, dans le numéro 2 consacré à l'art russe.

La parution de *Disk* et dans sa suite celle de *Pásmo*, confirment que la reproduction photographique est perçue par les rédacteurs comme une monnaie d'échange permettant de tisser des liens étroits avec des contributeurs de tous horizons. Nommée en référence au poème « Zone » de Guillaume Apollinaire, inspirateur de la poésie moderne tchèque, la revue *Pásmo* (Zone) est éditée à partir de 1924 par une filiale du groupe Devětsil basée à Brno, sous la direction du poète Artuš Černík²⁷. Dans l'en-tête du premier numéro, les rédacteurs de la revue annoncent une large palette de contributions issues de disciplines et de pays aussi nombreux que variés. A cela s'ajoute la promesse



Figure 2. « Le Bateau Volendam », *Život 2* [La Vie 2] (décembre 1922) : 37. Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI.

²⁷ Le comité de rédaction, d'abord composé de membres du Devětsil de Brno avec, outre Černík, le poète František Halas et le critique littéraire Bedřich Václavek, s'étend à partir du numéro 3 aux Praguais Jaromír Krejcar, Jaroslav Seifert et Karel Teige ainsi qu'au peintre Josef Šíma, basé à Paris.

d'une « photographie des cinq continents », autrement dit d'illustrations sélectionnées parmi ce qui se voit de plus captivant et digne d'intérêt dans le monde ; promesse qui n'est pas sans rappeler l'argument de vente principal des magazines illustrés populaires²⁸. Il en résulte qu'outre les images utilitaires (presse, cinéma, sport, photographie scientifique), la photographie artistique moderne est de mieux en mieux représentée dans *Pásmo* ; elle l'était déjà dans *Život II*, mais seulement à travers quatre reproductions d'épreuves signées du pionnier de la photographie d'avant-garde Man Ray. Ce choix s'avéra visionnaire, puisqu'il s'agissait là d'une des premières publications de rayographies hors des frontières françaises²⁹. Par la suite, Teige se passionne pour la production hautement moderne du photographe tchèque Jaroslav Rössler, dont il inclut les œuvres ainsi que celles d'autres photographes de son pays dans *Disk* puis *Pásmo* : les poèmes-images, authentiques créations des membres du groupe, à mi-chemin entre collage et photomontage, traitant le plus souvent des thèmes du voyage et de l'exotisme, ou encore les photogrammes de Karel Tršický et des photographies abstraites du photographe amateur Jaromír Funke. Mais surtout, les revues de Devětsil s'enrichissent d'une sélection pointue de photographies d'avant-garde allemandes, russes et parisiennes qui laissent présager d'une grande densité d'échanges artistiques. Interroger la provenance de ces images devrait permettre de distinguer les contacts et échanges avérés des emprunts non crédités qui révèlent simplement le sentiment d'appartenance à un réseau international.

La question de la provenance

Cette prolifération de l'illustration photographique, inspirée par le modèle des magazines

illustrés qui se multiplient en Europe à la même époque, pose la question de la provenance des clichés, tant du point de vue matériel que géographique. Tandis que les rédacteurs des revues d'art traditionnelles se contentaient des reproductions d'œuvres distribuées soit par les artistes eux-mêmes, soit par les sociétés d'art ou galeries qui les représentaient, les avant-gardistes, eux, considéraient la photographie plus qu'un simple support de reproduction. Leur programme politique d'extrême-gauche les amène à investir la culture de masse pour s'adresser à un public populaire *a priori* éloigné de l'art, ce qui se traduit dans les revues par un renouvellement de l'iconographie en faveur d'une photographie documentaire et utilitaire. La particularité du mouvement Devětsil par rapport aux surréalistes, au LEF en Russie et *a fortiori* au Bauhaus où un enseignement de photographie était dispensé, était qu'aucun de ses membres ne pratiquait la photographie. Dans ce cas, où se procurer les photographies de reportage, les documents techniques, la photographie scientifique ou les portraits de stars de cinéma ? Hormis les agences de photographie, pourvoyeurs qui ont développé leur activité en même temps que les journaux illustrés, on pouvait emprunter des clichés ou photographies auprès des rédactions d'autres revues, auprès des artistes, des galeries et associations d'artistes ou encore reproduire directement des images sélectionnées dans les publications ; pour ce qui est des photographies utilitaires, une documentation photographique pouvait être obtenue soit auprès des entreprises et fabricants de produits manufacturés, soit auprès des instituts de recherche dans le cas des photographies scientifiques.

Peut-être les avant-gardistes tchèques ont-ils fait appel aux agences de photographie qui inondaient le marché d'images de presse prises aux quatre coins de la planète³⁰ et qui étaient déjà bien implantées en Tchécoslovaquie à cette date, comme en témoigne le directeur de Melantrich,

²⁸ Par exemple, le magazine illustré *Světazor* (paru entre 1904-1943) a pour sous-titre « Chronique mondiale actuelle par le mot et l'image ».

²⁹ Trois revues étrangères publient des rayographies à commencer de l'automne 1922 : hormis *Život II*, il s'agit des revues anglaises *Vanity Fair* et *The Little Review*. Voir Emmanuelle de l'Écotais, *Man Ray, rayographies* (Paris : Éditions Léo Scheer, 2002), 12.

³⁰ František Šmejkal évoque cette possibilité dans « La photographie », *Bulletin analytique des périodiques d'Europe de l'Est*, no.29 (1983) : 57.

l'une des plus importantes maisons d'édition pragoises³¹.

Une solution plus informelle consistait à reproduire chez l'imprimeur, autrement dit « cliché », une illustration préexistante trouvée dans un périodique, ce qui revenait à s'approprier une image sans s'acquitter de droits d'auteur ou de reproduction, parfois même sans mentionner la source³². La pratique est répandue durant les années vingt au sein de la rédaction du magazine illustré à grand tirage *Pestrý Týden* (La semaine en couleurs) ; dans le cas des revues d'avant-garde, elle est d'autant moins risquée que leur tirage est limité³³. On en trouve par exemple la trace dans *Život II*, où l'article « Foto – kino – film » est illustré par une « photographie de magazine d'un boulevard la nuit », comme le précise la légende, sans qu'une source plus précise soit créditée (fig.3)³⁴. L'attrait d'une telle image résidait moins dans le sujet, qui se résume à une enseigne de néon illisible sur la reproduction, que dans son origine géographique – Paris, capitale des arts que l'on reconnaît ici grâce à la colonne Morris, fascinait les avant-gardistes tchèques – ainsi que dans sa technique, novatrice à l'époque. Il s'agit en effet d'un instantané de nuit, encore difficile à réaliser en raison de la mauvaise sensibilité des papiers photographiques. Si l'on en croit les légendes des images illustrant les pages des revues de Devětsil, les rédacteurs recouraient peu aux prestations tarifées des agences de photographie, dont l'intérêt résidait surtout dans l'actualité des images qu'elles proposaient. Et pour se procurer les illustrations techniques, ils préférèrent solliciter, on l'a vu, les firmes elles-mêmes ou encore des revues spécialisées en architecture, comme *Stavba*

(Construction) et *Stavitel* (Le constructeur), ou en aéronautique, comme *Letectví* (Aviation)³⁵.



Figure 3. « Photographie de magazine d'un boulevard la nuit », illustration de l'essai de Karel Teige, « Foto kino film », *Život 2* [La Vie 2] (décembre 1922) : 166-167. Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCL.

Le plus important canal de transmission restait le réseau des artistes et auteurs : ces derniers ayant tout intérêt à ce que leurs œuvres soient publiées, ils envoyaient volontiers leurs contributions aux revues. Autant dire l'importance, pour qui voulait éditer une revue la plus variée et multiculturelle possible, des relations nouées à l'international avec les mouvements artistiques affiliés, les compatriotes expatriés, les collaborateurs occasionnels, les diffuseurs commerciaux tels les galeries, marchands d'art, éditeurs... Karel Teige, porte-parole du groupe Devětsil, remplissait ce cahier des charges, ayant très tôt établi des contacts avec des créateurs français, russes et allemands. Grâce à la variété des disciplines représentées au sein du groupe Devětsil, ainsi qu'à la personnalité de touche-à-tout de Teige – passionné à la fois d'art moderne, de cinéma, de photographie, de typographie, d'architecture – un large réseau de contributeurs a pu être constitué puis mis à profit lors de la quête d'illustrations³⁶. Concrètement, les connexions existant entre les avant-gardes se matérialisent sur les pages de la revue d'une part par la liste des collaborateurs et contributeurs du numéro donnée en première

³¹ Jaroslav Šalda, *Budování tisku za Rakouska, Československé republiky a jeho obrana za německé okupace* [Le développement de la presse sous l'Autriche, en Tchécoslovaquie et sa défense sous l'occupation allemande] (Prague : Eva, 2004), 208.

³² Pour une explication des termes spécialisés et d'autres détails techniques sur les procédés photomécaniques en usage dans les magazines illustrés, voir : Michel Frizot, « Photo / graphismes de magazines : les possibles de la rotogravure, 1925-1936 », *Photo / Graphisme*, actes de colloque (Paris : Jeu de Paume, 2007), 5-12.

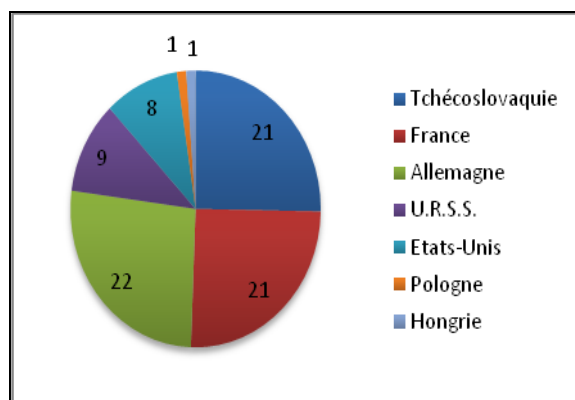
³³ Vilgus, *České ilustrované časopisy mezi roky 1918-1945* [Les magazines illustrés tchèques entre 1918-1945], 44. L'auteur précise que la cible privilégiée de tels « emprunts » était les magazines américains dont les illustrations imprimées en rotogravure étaient d'assez bonne qualité pour supporter une deuxième copie. En outre, l'éloignement géographique était suffisamment important pour prévenir les éventuelles poursuites et réclamations.

³⁴ Teige, « Foto kino film », 167.

³⁵ Ces exemples de provenance figurent dans les trois numéros de *Host* publiés en 1924 sous la direction de Teige et Seifert.

³⁶ Par exemple, le seul photographe de formation admis dans le groupe le sera par les soins de Teige : il s'agit de Jaroslav Rössler qui était venu lui présenter ses œuvres en 1923 et dont Teige fait paraître ensuite régulièrement les photos dans les revues de Devětsil.

page, d'autre part par l'énumération des périodiques d'orientation voisine envoyés à la rédaction, accompagnée parfois d'un bref résumé de leur contenu ou présentée sous la forme de grilles, dans les lignes et les cases desquelles on peut lire une métaphore des trajectoires artistiques³⁷. Enfin, une page entière peut être dédiée à la présentation d'une publication, à la manière d'une annonce publicitaire. La reprise réciproque d'articles, souvent publiés dans leur langue d'origine, ou de reproductions, créditées de telle ou telle provenance, comptent au nombre des indicateurs les plus fiables de la circulation d'informations et d'images.



Graphique 1. Nombre de reproductions de photographies publiées dans *ReD*, par pays

Il semblait donc pertinent de soumettre ces données à une analyse quantitative, sous la forme d'un tableau et d'un graphique récapitulatif l'origine géographique des auteurs des illustrations photographiques publiées. La revue *ReD*, la plus aboutie des publications de Devětsil du point de vue de la forme, de la variété du contenu et de la régularité des livraisons – elle est sortie en trois volumes de dix numéros – se prêtait particulièrement bien à une telle quantification. Mais en raison de la pluridisciplinarité des contributions venant de l'étranger, force était de cibler une discipline en particulier, ici la photographie. Les chiffres obtenus à partir du recensement des provenances géographiques des

photographies publiées dans *ReD* démontrent la polarité des scènes françaises et allemandes dans le système de référence des avant-gardistes tchèques (tableau 1). Pour moindres qu'ils soient, l'U.R.S.S. et les Etats-Unis pèsent également dans cette constellation internationale, tandis que des pays limitrophes de la Tchecoslovaquie tels la Pologne et la Hongrie n'y jouent qu'un rôle occasionnel et mineur.

La réalité d'un transfert photographique

Une analyse qualitative des œuvres photographiques parues dans *ReD* confirme ce que l'analyse quantitative révèle plus haut : grâce à une mise en réseau efficace, Devětsil parvient à broser un riche et pertinent panorama de la création photographique moderne. Y dominent en effet les productions française et allemande que les historiens de la photographie s'accordent à juger comme les plus significatives de la décennie 1920. Mis à part *ReD*, aucune autre revue de photographie ni aucun magazine illustré tchèques ne présente, en cette fin des années vingt, une sélection d'expérimentations photographiques – photogrammes, photomontages, photographie abstraite – qui nous apparaisse aujourd'hui, avec le recul, aussi pointue³⁸.

En 1927, quand commence à paraître la revue, plusieurs photographes se sont engagés dans une quête moderniste qui les pousse à explorer les propriétés essentielles du médium : réalisme de la représentation, qualités documentaires, instantanéité, netteté. Le premier représentant étranger de ce modernisme photographique à avoir été publié et admiré en Tchecoslovaquie fut Man Ray, dont l'almanach *Život II* présentait une rayographie et deux photographies d'objets dadaïstes. La poésie des rayographies, photogrammes d'un assemblage fortuit d'objets du quotidien, rejoignaient alors la sensibilité poétiste

³⁷ Mica Gherghescu, « Grilles et arborescences », in *Modernités plurielles*, dir. Catherine Grenier (Paris : Centre Pompidou, 2013), 40.

³⁸ Ni *Pestrý týden* (La semaine en couleurs), magazine illustré de divertissement populaire, ni *Fotografický obzor* (L'Horizon photographique), organe de la conservatrice Société de photographie tchèque ne présentaient à cette date de photographies d'avant-garde.

du groupe Devětsil, d'où l'accueil extrêmement favorable qui lui fut à l'époque réservé. Dans *ReD*, ces créations auxquelles Man Ray a prêté son nom continuent d'être présentées, l'une issue de l'album *Champs délicieux* dont Teige possédait un exemplaire, l'autre prélevée dans le richement illustré *Malerei Fotografie Film* de Moholy-Nagy un an après la sortie de la seconde édition³⁹. En outre, des photogrammes de film, des reproductions d'objets dadaïstes et même de la photographie de reportage (*Cirque*, publié dans le n°6 de mars 1928) achèvent de dresser le portrait d'un créateur protéiforme, versé dans toutes les branches de la pratique photographique moderne.

Le versant constructiviste du modernisme photographique est représenté par Moholy-Nagy, le photographe d'origine hongroise devenu enseignant au Bauhaus, qui publie en 1925 *Photographie, Malerei, Film*, un livre manifeste des usages modernistes du médium photographique. Des extraits de l'ouvrage avaient déjà été publiés en exclusivité dans *Pásmo*, qui attestaient des liens privilégiés existant entre les membres de Brno et le Bauhaus⁴⁰. Un nombre non négligeable d'illustrations tirées du livre seront à leur tour publiées dans *ReD*, à commencer par le photogramme de Man Ray mentionné plus haut, qui est mis en regard sur une même page avec une œuvre similaire de Moholy-Nagy : une confrontation emblématique de l'opposition entre les deux conceptions créative et productive de la photographie qu'incarnent respectivement Man Ray et Moholy-Nagy⁴¹. De nombreux autres photomontages, compositions typographiques et photogrammes publiés par la suite dans *ReD* se retrouvent parmi les œuvres publiées du photographe. À défaut de conserver la trace d'échanges directs dans les archives lacunaires de Karel Teige, on peut supposer que ces reproductions ont été sélectionnées et peut-être même directement prélevées dans les publications reçues par la rédaction de *ReD* ou par Teige lui-même.

L'autre importante source d'images à laquelle puisent les rédacteurs de *ReD* sont les albums de photographie moderne dont les parutions se multiplient en Allemagne à la toute fin des années vingt, en relation avec la grande manifestation *Film und Foto (FiFo)* organisée à Stuttgart en 1929 et restée dans les annales comme l'exposition manifeste de la Nouvelle Vision et de la Nouvelle Objectivité en photographie. On retrouve dans le numéro spécial consacré à la photographie, à la typographie et au film au mois d'avril 1929 des illustrations d'œuvres exposées à la *FiFo* entre mai et juillet de la même année et publiées en même temps dans *Foto Auge*, un album des photographies de l'exposition⁴². D'autres reproductions tirées de cet album suivront dans le courant de l'année 1929, parmi lesquelles il faut citer une photographie de mannequins dans une vitrine par Eugène Atget, sans doute le premier exemple de la production de cet auteur à paraître en Tchécoslovaquie. Il connaîtra une riche postérité dans le pays. Des exemples plus isolés de photographies appartenant à d'autres courants complètent cet aperçu de la création photographique moderne. La *straight photography* ou photographie directe, c'est-à-dire strictement documentaire et refusant toute retouche est représentée par une vue de machine de Paul Strand⁴³. Des compositions montrant des corps dont les extrémités sont dissimulées ou coupées de l'image, illustrent une veine plus confidentielle encore, qui rappelle le surréalisme photographique mais qui est signée d'Arthur Harfaux, un membre du Grand jeu, groupe dissident du surréalisme⁴⁴. Que cette dernière illustration se soit trouvée sur les pages de *ReD* plutôt que des productions plus connues de membres du groupe surréaliste s'explique d'une part par la réception relativement tiède de ce mouvement de la part de Devětsil, d'autre part par la présence à Paris du peintre tchèque Joseph Sima, membre à la fois de Devětsil et du Grand Jeu.

³⁹ László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film* (Munich : Albert Langen, 1927).

⁴⁰ *Pásmo* 1, no.7-8 (1925) : 5.

⁴¹ *ReD* 2, no.8 (avril 1929) : 241.

⁴² Franz Roh, Jan Tschichold, *Foto Auge* (Stuttgart : F. Wedekind & Co, 1929). D'autres publications accompagnèrent l'exposition : Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!* (Berlin : H. Reckendorf, 1929). Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön* (Munich : K. Wolff, 1929).

⁴³ *ReD* 1, no.6 (mars 1928) : 209.

⁴⁴ *ReD* 3, no.8 (1930) : 241-242.

L'agencement de ces reproductions, conçu le plus souvent sur un mode dialogique, joue sur les correspondances formelles, techniques ou thématiques entre les images. Ces mises en parallèle entre des créateurs de différentes nationalités travaillant la même technique ou entre des représentations similaires issues d'écoles distinctes sont un précieux outil pour le chercheur qui veut examiner la réception des photographies française, allemande et russe dans la création photographique tchécoslovaque. C'est d'autant plus vrai que les expérimentations de créateurs tchèques, celles de Jaroslav Rössler, de Karel Tršický et plus tard, à partir de 1930, de Jaromír Funke, un photographe amateur qui devient l'un des pionniers de la photographie tchèque moderne, sont régulièrement mises en rapport avec les photogrammes et prises de vue de Man Ray et Moholy-Nagy, comme pour renforcer les positions tchèques à la tribune internationale de l'art d'avant-garde (fig.4). L'émergence d'une telle production démontre enfin que le caractère novateur des photographies publiées par Devětsil a imprimé sa marque parmi les photographes amateurs et professionnels de Tchécoslovaquie, en même temps qu'elle orientait leur production dans le sens d'un renoncement au pictorialisme et d'une mise en avant des caractéristiques essentielles de la photographie.

En dernière instance, les illustrations photographiques parues dans les revues d'avant-garde s'avèrent être un outil significatif, à même de mesurer l'impact des sources étrangères sur la production artistique, ici photographique, d'un pays. Promettant d'enrichir la connaissance des avant-gardes européennes, l'étude de cette source participe en outre pleinement de cette tendance historiographique – particulièrement vivace en Europe centrale depuis trente ans – qui tend à mettre au premier plan la question des transferts culturels⁴⁵. Les sources privilégiées par les chercheurs ont été jusque-là les réseaux, les espaces d'interface tels que galeries, maisons

⁴⁵ Pour une synthèse de la question, voir Krisztina Passuth, « Moyens de transfert des idées d'avant-garde en Europe centrale dans les années vingt », in Harri Veivo (dir.), *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde* (Paris, L'Harmattan, 2012) : 19-25.

d'édition ou cafés, la personnalité des médiateurs ainsi que leurs moyens de communication.



Figure 4. Photographies de Man Ray, Karel Tršický et Jaroslav Rössler publiées dans *ReD 1*, no.6 (mars 1928) : 211. Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI.

Parmi ceux-ci, les revues et les expositions cristallisent cette activité internationale dans toute son étendue. Déplacer le curseur vers la reproduction photomécanique permet d'interroger le médium photographique, mis à l'honneur par les avant-gardes, et les conditions concrètes de sa circulation au sein des revues. La première phase de l'analyse proposée ici, centrée sur les motivations qui poussèrent les animateurs de revues tchèques à favoriser l'usage de l'illustration photographique, révèle qu'ils s'en sont servi pour constituer et entretenir un réseau de contributeurs internationaux. Doublée d'une approche quantitative de l'origine géographique des reproductions photographiques, l'analyse permet de diagnostiquer la réalité des influences étrangères sur la création artistique tchèque et d'en établir une première hiérarchie. Néanmoins, cet outil ne suffit pas à tirer plus de conclusions. En effet, pour comprendre l'impact de telle ou telle production étrangère sur l'avant-garde

tchécoslovaque, il faut entreprendre un examen qualitatif des œuvres qui fasse appel aux outils classiques de l'historien de l'art : analyse stylistique et iconographique, fortune critique et contextualisation.

Seule une telle exploration mettra pleinement en lumière la répétition, la variation ou la contradiction à l'œuvre dans les productions d'artistes réagissant aux impulsions venues de l'étranger. Ce faisant, il sera possible d'inscrire ces œuvres dans une histoire spatiale et croisée de l'art.

	Tchécoslovaquie	France	Allemagne	U.R.S.S.	Etats-Unis	Pologne	Hongrie
Vol I 1927-28	Rössler Jaroslav: 5 Syrský & Toyen : 1 Tejge Karel: 2 Tršický Karel: 2 Total : 10	Arp Hans: 1 Man Ray : 3 Total : 4	Moholy-Nagy László : 3 Total : 3	Lissitzky El : 4 Total : 4	Strand Paul : 1 Total : 1		Kassák Lajos : 1 Total : 1
Vol II 1928-29	Hausenblas Josef: 1 Rössler Jaroslav: 1 Tejge Karel: 1 Tršický Karel: 2 Total : 5	Krull Germaine : 1 Man Ray : 4 Vox Maximilien: 1 Tschichold Jan : 1 Windisch Hans : 2 Yva : 1 Total : 9	Bjerrmann Anne : 1 Moholy-Nagy László : 3 Molzahn Johannes : 1 Tschichold Jan : 1 Windisch Hans : 2 Yva : 1 Total : 9		Muybridge Eadweard : 1 Outerbridge Paul: 2 Cunningham Imogen: 1 Total : 4	Szuka Mieczyslaw: 1	
Vol III 1929-31	Funka Jaromír: 6 Total : 6	Man Ray : 3 Clair René & Picabia : 2 Lotar Eli: 1 Atget Eugène: 1 Bunuel & Dalí : 1 Duchamp Marcel : 1 Harfaux Arthur: 2 Total : 11	Moholy-Nagy László : 1 Richter Hans: 1 Peterhans Walter: 2 Kühr Fritz: 2 Gerson Lotte: 1 Rubinstein Naf: 1 Baumeister Willy: 1 Tschichold Jan: 1 Total : 10	Vertov Dziga: 2 Pudovkin Ysevolod: 1 Dovzenko : 1 Kaufman Mikhail: 1 Total : 5	Kemmler Florence: 1 Strand Paul: 2 Total : 4		
Total	21	21	22	9	8	1	1

Tableau 1. Nombre de reproductions de photographies parues dans *Red*, classées par pays de provenance et par auteur.

Notes : Le recensement des photographies publiées dans la revue se fonde sur les indices accompagnant chacun des volumes compilés à besoin, par le dédoublement des numéros parus. Les compositions typographiques, publicités et affiches, qui relèvent de techniques mixtes, ont été comptabilisées lorsque des photographes avaient servi à leur élaboration. Les photographes de films et courts-métrages d'animation ont également été comptabilisés. Le pays de provenance ne correspond pas au lieu de naissance de l'auteur mais au pays où il réside et travaille à la date de parution de la revue.