



Journal of European Periodical Studies

an online journal by ESPRit, European Society for Periodical Research

L'esprit Gallimard: Stratégies médiatiques et dispositifs éditoriaux de *Déetective*, *Voilà* et *Marianne* (1928–40)

Marie-Ève Thérénty

Journal of European Periodical Studies, 4.2 (Winter 2019)

ISSN 2506-6587

Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 Licence

The *Journal of European Periodical Studies* is hosted by Ghent University

Website: ojs.ugent.be/jeps

To cite this article: Marie-Ève Thérénty, 'L'esprit Gallimard: Stratégies médiatiques et dispositifs éditoriaux de *Déetective*, *Voilà* et *Marianne* (1928–40)', *Journal of European Periodical Studies*, 4.2 (Winter 2019), 121–37

L'esprit Gallimard: Stratégies médiatiques et dispositifs éditoriaux de *Déetective*, *Voilà* et *Marianne* (1928–40)

MARIE-ÈVE THÉRENTY

Université Paul Valéry-Montpellier 3

marie-eve.therenty@univ-montp3.fr

RÉSUMÉ

Cet article s'intéresse à l'association entre 1928 et 1940 de la prestigieuse maison d'édition Gallimard et de trois hebdomadaires créés par Gallimard: *Déetective*, un magazine orienté autour des faits divers; *Voilà*, un périodique centré autour du grand reportage; et *Marianne*, un journal politique. Grâce à des documents d'archives, l'article prouve que, malgré les déclarations publiques et malgré la différence des contenus rédactionnels, il faut considérer l'ensemble comme un système entièrement organisé autour des écrivains Gallimard et de leur production. L'article fait même l'hypothèse que l'association généralisée entre hebdomadaires et maisons d'éditions, notamment le *nexus* Gallimard, a permis de trouver un débouché éditorial à des formes hybrides à la frontière entre journalisme et littérature et de les légitimer.

MOTS-CLÉS

Hebdomadaires, Gallimard, éditions, littérature, presse, reportage

ABSTRACT

This article focuses on the association between 1928 and 1940 of the prestigious publishing house Gallimard and three weeklies launched by Gallimard: *Détective*, a magazine focusing on crimes; *Voilà*, a periodical centred on major reports; and *Marianne*, a political newspaper. Thanks to archival documents, the article shows that, despite public statements and differences in editorial content, this group of periodicals is to be considered as a system entirely organized around Gallimard writers and their production. The article even suggests that the widespread association between weeklies and publishing houses, particularly the Gallimard nexus, has made it possible to find editorial outlets for hybrid forms on the border between journalism and literature and to legitimize them.

KEYWORDS

Weeklies, Gallimard, publishing, literature, press, reporting

Le 1^{er} juillet 1938, est fondé à Paris un nouveau syndicat de presse, le syndicat des journaux hebdomadaires parisiens, qui réunit, malgré leurs profondes dissensions idéologiques, des journaux comme *Marianne*, *Je suis partout*, *Candide* ou *Gringoire*. Effectivement la fin des années vingt et le début des années trente ont vu surgir en France une vague d'hebdomadaires politiques et littéraires qui ont jusqu'ici été peu étudiés alors même qu'il apparaît clairement que ces journaux ont réuni des rédactions éblouissantes d'écrivains et que plusieurs ont connu un énorme succès — un tirage de 465 000 exemplaires pour *Candide*, de 650 000 pour *Gringoire* en 1936.

Exactement à la même époque sont créés des magazines illustrés d'information, eux aussi hebdomadaires, comme *Vu*, lancé en mars 1928 par Lucien Vogel, *Regards* en 1934, ou *Match*, l'hebdomadaire de l'actualité mondiale, un périodique sportif reconverti en journal d'information en 1938 à l'initiative de Jean Prouvost. D'autres magazines d'information exactement contemporains choisissent de se définir une spécialité dans l'actualité: le fait divers avec *Détective* et *Police Magazine* ou le grand reportage avec *Voilà*. Une des différences essentielles avec les grands journaux parisiens présentés plus haut est leur format magazine qui mobilise énormément la photographie. Mais ils connaissent, eux aussi, un immense tirage (deux millions au printemps 1940 pour le magazine *Match*) et maintiennent la tradition de l'hybridation entre presse et littérature, marque de la presse française du XIX^e siècle. *L'Histoire générale de la presse française* parle même à leur propos de vision du monde 'romanesque'.¹

En tout cas, le succès de ces deux formats de journaux témoigne de la vogue de la scansion hebdomadaire. Francis Carco n'hésitait pas à dire des journaux hebdomadaires qu'ils seraient avec le cinéma 'la véritable expression de l'art de demain'.² Plusieurs de ces périodiques sont depuis peu accessibles à tous grâce à leur numérisation par Gallica (*Vendredi*, *Marianne*, *Candide*, *Gringoire*, *Regards*), par le musée Nicéphore Niepce (*Vu*, *Voilà*), ou par le site criminocorpus (*Détective*, *Police Magazine*).³

Certains de ces hebdomadaires ont la spécificité d'être sous la coupe de grandes maisons d'édition. C'est le cas de *Candide*, créé dès 1924 avec l'aide d'Arthème Fayard, de *Gringoire*, fondé le 9 novembre 1928 à l'initiative des Éditions de France, de *Je suis partout*, fondé aussi par Fayard en 1930 avec le concours d'écrivains très à droite (Robert Brasillach, Maurice Bardèche, Alain Laubreaux, Pierre-Antoine Cousteau), de l'éphémère *1933*, dû à Plon, de *Noir et Blanc*, créé par Albin Michel en 1934 et dont la direction est confiée à Pierre Benoit et Roland Dorgelès.⁴ *L'Intransigeant* s'en gausse le 12 octobre 1933: 'Bientôt un éditeur sans hebdomadaire sera considéré comme un phénomène aussi curieux qu'une automobile de 1900 [...] "Il retarde" diront les gens'.⁵

La maison d'édition Gallimard crée aussi trois hebdomadaires: *Détective* (1928–40), *Voilà* (1931–40) et *Marianne* (1932–40) qui constituent un ensemble particulièrement intéressant à appréhender parce que ces journaux présentent des profils très divers alors même qu'ils sont liés. Sur ces trois hebdomadaires, les deux magazines, le grand hebdomadaire des faits divers (*Détective*) et l'hebdomadaire du grand reportage (*Voilà*) ne relèvent pas de la logique légitime et relativement haut-de-gamme de la vénérable maison. Une nouvelle stratégie éditoriale s'impose au début des années trente prenant visiblement le contre-pied de celle qui avait poussé les revues des jeunes comme le

1 Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou, *Histoire générale de la presse française* (Paris: Presses Universitaires de France, 1972), III, p. 597.

2 *Comoedia*, no. 7578 (8 novembre 1933), p. 6.

3 Toutes ces numérisations ne sont pas également exploitables. *Candide* et *Gringoire* par exemple ne sont pas encore ocrés.

4 *Noir et Blanc* est lancé comme un bihebdomadaire mais, en moins de trois mois, le rythme hebdomadaire s'impose.

5 A. M., 'Les hebdomadaires nuisent-ils à la vente des livres?', *L'Intransigeant* (12 octobre 1933), 6.

Mercur de France ou *La Revue blanche* à créer des maisons d'édition à la Belle Époque. La maison Gallimard, elle-même issue d'une 'petite revue' prestigieuse très valorisée, *La Nouvelle Revue française*, fonde donc dans un deuxième processus générationnel trois hebdomadaires dont l'un, *Marianne*, sera parfois concurrentiel de la revue d'origine. C'est sur ce phénomène de la nébuleuse Gallimard que, grâce aux outils mis en place par le projet Numapresse, nous nous proposons de revenir.

Le projet Numapresse (numapresse.org), financé par l'Agence nationale pour la recherche, a ouvert plusieurs chantiers notamment sur l'histoire du XX^e siècle. Parmi ceux-ci, figure l'exploration d'une forme périodique essentielle du XX^e siècle: l'hebdomadaire d'actualité qui a peut-être trouvé son plein accomplissement avec les *newsmagazines* (*L'Express*, *Le Nouvel Observateur*, *Le Point*) à partir des années soixante, mais qui connaît déjà un premier élan dans les années trente. Plus généralement, Numapresse souhaite offrir à terme une nouvelle histoire culturelle et littéraire mettant en évidence les lignes de force structurelles de la presse française du XIX^e siècle à aujourd'hui. Le projet s'appuie sur la numérisation des journaux mise en œuvre par les campagnes successives, développées sous l'impulsion des bibliothèques patrimoniales, des musées et des bases de données de presse, sur la création de nouveaux outils numériques, et sur une méthodologie croisant les apports des études littéraires, de l'histoire culturelle, de l'analyse du discours, et des sciences de l'information et de la communication. Car Numapresse ne plaide pas pour une lecture uniquement distante des périodiques qui seraient réduits à des *big data*. Numapresse veut s'appuyer sur des expertises antérieures⁶ pour cumuler les approches: l'approche par archive qui documente les conditions de travail et les pratiques, la lecture rapprochée qui conjoint les expertises de poétique historique et d'histoire matérielle des supports, et l'analyse numérique qui permet de faire une évaluation quantitative et de vérifier des hypothèses de lecture.

C'est avec cette triple expertise que cet article se propose de revenir sur les raisons qui ont pu pousser Gaston Gallimard à fonder ces trois périodiques; puis de s'arrêter sur le système d'organisation des rédactions pour statuer s'il faut penser ces trois magazines séparément ou comme un système; et enfin de détailler très succinctement quelques effets éditoriaux et littéraires induits par ce dispositif. Notre hypothèse est que ce dispositif éditorial et médiatique, qui lie une grande maison d'édition et trois journaux, a eu des conséquences importantes en termes d'histoire littéraire.

Une affaire de rythmes

Plusieurs raisons expliquent et même forcent la décision de Gaston Gallimard de créer des hebdomadaires grand public. Les causes culturelles liées à la force renouvelée de la scansion hebdomadaire, les motivations économiques, les intentions politiques, les calculs professionnels finissent par convaincre l'éditeur.

Le XX^e siècle pense les usages du temps de manière renouvelée et paradoxale. D'un côté, les usages religieux, quotidiens et hebdomadaires, qui ont longtemps rythmé la vie nationale, s'affaiblissent, les habitudes hebdomadaires du monde du travail déclinent aussi (la tradition du salaire hebdomadaire diminue au profit du salaire mensuel) alors que d'autres rythmes hebdomadaires au niveau de l'école, de la production imprimée (les semainiers ou les agendas), des périodiques (semaine sportive ou semaine cinématographique) se généralisent. C'est dans ce contexte de dynamisme de la périodicité hebdomadaire qu'au milieu des années vingt, l'hebdomadaire dit

6 On pense par exemple au projet collectif *La Civilisation du journal, histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle*, dir. Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (Paris: Nouveau Monde Éditions, 2011), et au site medias19.org.

littéraire, en fait d'actualité, paraît, puis s'impose, à un moment de relatif essoufflement de la presse quotidienne.

Après l'hebdomadaire du jeudi est venu celui du vendredi, puis celui du mercredi; on en annonce de nouveaux, qui choisiront sans doute les autres jours; ainsi l'amateur d'hebdomadaires, approvisionné d'un bout de la semaine à l'autre, aura son *permanent*.⁷

La spécificité de l'hebdomadaire, comme le note un rédacteur de *Gringoire*, Marcel Augagneur, est d'être 'un journal qui suit de très près l'actualité, non pour la rapporter à titre d'information, mais pour la commenter... Du journalisme à l'état second... La conscience de l'actualité... une grille sur le magma de la vie... Un point de vue personnel...'.⁸ Cette subjectivité de l'hebdomadaire est manifeste à partir de 1934, où, dans un contexte de très nette dégradation du climat politique, l'hebdomadaire tourne au journal d'opinion. On assiste à une re-politisation des journaux d'information qui atteint notamment les hebdomadaires.⁹

Certains de ces hebdomadaires viennent renouveler l'offre d'actualité de manière très sensible. *Vu* d'abord transforme complètement l'information à partir de 1928 par son usage moderne de l'illustration photographique, et *Candide*, puis *Gringoire* hybrident de manière particulièrement dynamique la matière informationnelle et littéraire, notamment parce qu'ils forment des rédactions de journalistes-écrivains talentueux (Jacques Bainville, Albert Thibaudet, Léon Daudet, René Bizet, Pierre Veber et Benjamin Crémieux pour *Candide*; Georges Suarez, Joseph Kessel et Henri Béraud pour *Gringoire*) et parce qu'ils publient des romans-feuilletons et des nouvelles de qualité. Dans un contexte médiatiquement morose, Gaston Gallimard a l'intuition que le format de l'hebdomadaire renouvellera le paysage médiatique et littéraire français et il se lance dans ce marché avec l'idée de financer par ce biais l'édition des auteurs exigeants et légitimes de la maison. Cette stratégie, qu'il explicite volontiers dans sa correspondance (il s'agit, explique-t-il à Claudel le 28 janvier 1946, de 'faire de l'épicerie'¹⁰ par nécessité, même si cela ne lui plaît pas), avait déjà été expérimentée précédemment par la création de plusieurs collections populaires au sein de la maison comme 'Les Chefs-d'œuvre du roman feuilleton' en 1925.

Les enjeux sont donc avant tout économiques et la création de ces magazines est soigneusement préparée. Gaston Gallimard s'associe pour la première fois avec le diffuseur Hachette qui lui garantit l'accès aux kiosques de gare et il crée une sorte de société écran, les Publications Zed, au capital de 700 000 francs, dont les actions sont détenues par les frères Gallimard et leurs proches. Une société écran car Gallimard choisit pour son premier hebdomadaire, *Détective*, un sujet attractif, mais populaire, le fait divers, auquel il ne souhaite pas associer de manière trop visible son entreprise d'édition (Fig. 1).

Il confie l'hebdomadaire aux frères Kessel, à Joseph, et surtout au frère cadet, Georges, qui appartiennent à la maison, mais dont la réputation est sulfureuse. Le premier numéro sort le 1^{er} novembre 1928 et les tirages augmentent rapidement frôlant les meilleures semaines les 500 000 lecteurs. Jusqu'en 1934, malgré ou à cause des scandales, *Détective* constitue manifestement un succès de vente et il permet de booster

7 Jacques de Lacretelle, 'L'hebdomadaire et la crise du livre', *Marianne*, no. 57 (22 novembre 1933), 4.

8 'L'esprit "Gringoire"', *L'Intransigeant* (10 août 1933), 6.

9 Emmanuel Berl explique dans une interview que les hebdomadaires sont depuis le 6 février 1934 des journaux d'opinion. Voir "Marianne", *L'Intransigeant* (24 juillet 1936), 2.

10 Cité dans *Gallimard, un siècle d'édition, 1911-2011*, dir. Alban Cerisier et Pascal Fouché (Paris: Gallimard, 2011), p. 28.

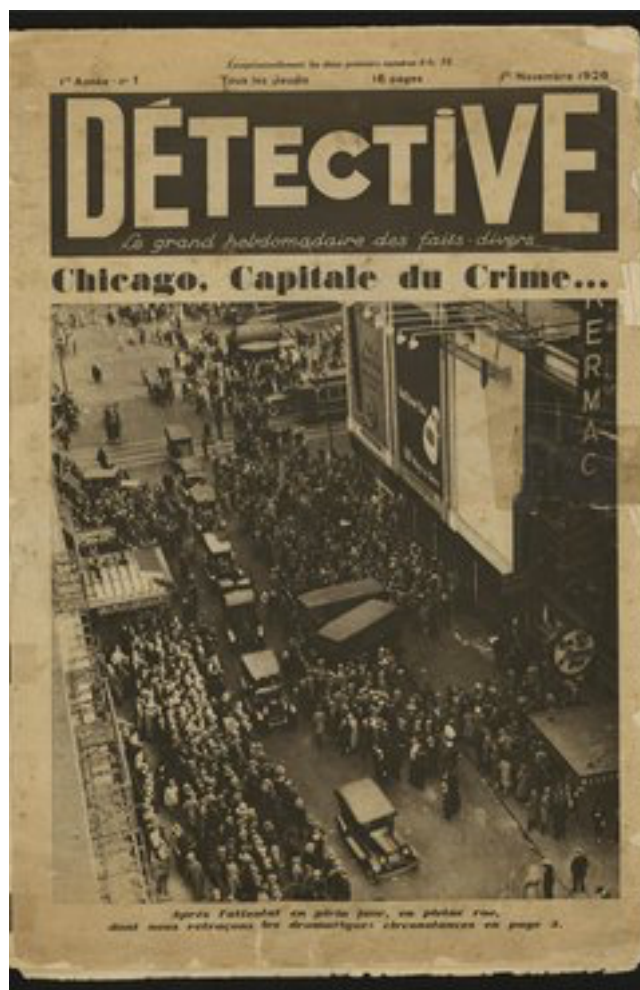


Fig. 1 Une de *DéTECTIVE*, no. 1 (1^{er} novembre 1928), © Criminocorpus

les comptes de la maison d'édition. Zed dégage dès son deuxième exercice un bénéfice de plus de quatre millions de francs. En 1930 et 1931, les publications Zed accordent à six reprises des prêts à la librairie Gallimard à des taux particulièrement avantageux. Gallimard dira plus tard que *DéTECTIVE* a été son meilleur succès commercial. Dans un sens, la création du deuxième hebdomadaire en 1931, *Voilà, hebdomadaire du reportage*, prouve la réussite commerciale du premier (Fig. 2). C'est à Georges Kessel que Gaston Gallimard confie le maquettage du deuxième magazine, où la grivoiserie est censée jouer le même rôle attractif que le crime, par la photographie.

Mais la création d'un troisième hebdomadaire, plus idéologique, montre que les enjeux ne sont pas seulement économiques. Gallimard, envieux des tirages des hebdomadaires littéraires de droite (*Gringoire, Candide*), pensait qu'il y avait un créneau politique à occuper à gauche comme le montre la commande qu'il passe à Emmanuel Berl, un intellectuel de la maison, ami d'André Malraux et de Pierre Drieu La Rochelle: 'J'ai besoin que vous me fassiez un hebdomadaire pour lutter contre *Candide* et *Gringoire*.'¹¹

Ce troisième hebdomadaire, *Marianne*, fondé le 26 octobre 1932 (Fig. 3), n'aura pourtant pas le même succès que ses grands frères de droite puisqu'il plafonne vers 130 000 exemplaires. *Marianne* s'oppose effectivement à la montée des fascismes. Mais ses positions ne sont pas aussi nettes sur tous les sujets et Berl laissait parfois

11 Bernard Morlino, *Emmanuel Berl: Les tribulations d'un pacifiste* (Paris: La Manufacture, 1990), p. 117.



Fig. 2 Couverture verso de *Voilà*, no. 8 (16 mai 1931), © Musée Nicéphore Niépce, ville de Châlons-sur-Saône

flotter la ligne de la rédaction par sympathie pour Drieu La Rochelle ou Paul Morand. En témoignage, pour exemple à la fois anodin et significatif, cette ‘Histoire juive’, une caricature parue le 22 février 1933 dans *Marianne* avec cette légende: ‘— Éphraïm, je vais à la poste. / — Tu envoies un mandat, malheureux? / — Non, non, rassure-toi: je vais remplir mon stylo.’

Comme preuve plus massive, on peut citer la publication du 8 novembre au 20 décembre 1933 de *France la douce*, roman satirique de Paul Morand qui fustige l’invasion des studios de cinéma par les Juifs venus d’Europe centrale. En fait, on constate le même flottement du côté de *Détective*, dont la mission est évidemment moins politique, mais qui développe après 1934, malgré des positions libérales sur certains sujets comme les maisons de correction pour mineurs, des accents beaucoup plus populistes sur les étrangers ou sur les homosexuels.¹² Globalement, des choix opportunistes de *Marianne* expliquent peut-être que *Vendredi*, fondé en 1935 par Andrée Viollis, Jean Guéhenno et André Chamson avec des options idéologiques plus tranchées, connaisse immédiatement un succès plus grand que *Marianne*, voie quelques-unes des plumes de *La NRF* le rejoindre (Pierre Bost et Jean Prévost, par exemple) et contribue à la décision de Gallimard à la fin de 1936 de revendre le titre (à Raymond Patenôtre).

12 Voir Marie-Ève Thérenty, ‘Les petites histoires de Simone France (1938–1939) dans *Détective*. Fait divers et historicité’, *Écrire l’histoire*, no. 17 (2017), 121–29.



Fig. 3 Une de *Marianne*, no. 1 (26 octobre 1932), source gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France

Mais la création des hebdomadaires Gallimard ne répond pas seulement à un raisonnement strictement économique ni à un engagement politique, dont on a vu qu'il pouvait être, à bien des égards, brouillé. Gallimard pensait aussi que ses hebdomadaires pourraient constituer des manières de renforcer son écurie d'auteurs qui risquaient d'être attirés par les rémunérations attractives que proposaient *Candide* et *Gringoire*. Dès 1928, lorsque Gallimard envoie une lettre à ses actionnaires pour leur proposer le lancement de l'hebdomadaire criminel, il annonce 'un journal hebdomadaire à grand tirage qui servirait en quelque sorte de véhicule à toute notre production.'¹³ Dès le premier numéro de *Détective*, est promise une rédaction attractive composée d'auteurs Gallimard comme Joseph Kessel, Léon-Paul Fargue, Jean Cocteau, Emmanuel Bove ou Pierre Mac Orlan. Rapidement, ce projet de faire de *Détective* une succursale éditoriale de Gallimard achoppe. D'une part, il est probable que certains auteurs étaient soucieux de ne pas brouiller leur image de marque en publiant dans le scandaleux hebdomadaire, d'autre part, la rédaction de *Détective* au fil des mois se recentre sur la publication de faits divers réels et abandonne pendant plusieurs années l'idée de publier de la fiction.¹⁴

13 Archives Gallimard.

14 Voir Amélie Chabrier et Marie-Eve Thérénty, *'Détective' fabrique de crimes? (1928-1940)* (Nantes: Éditions Joseph K, 2017), et "'Détective", histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers', *Criminocorpus* (2018).

En ce qui concerne les reportages, parmi les grandes plumes de la maison Gallimard, seuls Pierre Mac Orlan et Francis Carco publient régulièrement dans le magazine. *Voilà*, visiblement considéré à la fois par les écrivains et par l'éditeur lui-même comme d'un standing supérieur, a une rédaction plus fournie d'écrivains, mais il publie moins de romans au sens strict que des documents romancés. Il est évident que l'hebdomadaire qui s'impose le plus naturellement comme succursale Gallimard, c'est *Marianne*. La distribution des signatures et des publications très hiérarchisée, les rédactions séparées, la présentation des magazines peuvent même inviter à se demander à quel système médiatique on a affaire.

Un système en réseau

Le périodique *Marianne* relève-t-il de la même formule éditoriale que *Voilà* ou *Détective*? Matériellement d'abord, les deux derniers magazines partagent la même maquette, conçue d'ailleurs sur une astucieuse réversibilité de la couverture, tandis que *Marianne* affiche une esthétique journal plus classique. Un document conservé aux archives Gallimard,¹⁵ et rédigé au moment du lancement du deuxième magazine, montre combien *Détective* reste, même dans la différenciation, le référent de *Voilà*. *Voilà* devra avoir 'un ton plus léger et libertin que *Détective*', des 'titres plus légers et à la mode': la comparaison se fait ligne après ligne. *Détective* et *Voilà* partagent aussi des locaux, rue de Grenelle, tandis que la rédaction de *Marianne* est située rue Sébastien Bottin dans le même hôtel que la revue et la maison d'édition.

Détective et *Voilà* ont aussi en commun une réputation sulfureuse. Pour donner une idée du discours que d'autres organes de presse pouvaient tenir sur les deux magazines, on citera la *Revue des lectures* en 1930 qui accusait *Détective* 'd'être un journal infect, et souverainement malfaisant pour les lecteurs',¹⁶ et l'organe extrémiste *Je suis partout* qui traitait *Voilà* de 'torchon pornographique' et 'd'organe quasi officiel de la prostitution'.¹⁷ En revanche, *Marianne* est un organe politique et littéraire, d'ailleurs dans une certaine mesure en rivalité avec *La NRF*, comme le montre la correspondance de Jean Paulhan.¹⁸ L'examen des archives des magazines prouve qu'il existe effectivement dans la pensée de Gallimard et de l'ensemble des acteurs une différence de nature et une hiérarchie entre *Marianne* et les deux autres magazines. Rien d'étonnant à ce que le deuxième directeur de *Détective* à partir de 1931, Marius Larique, écrive, mi-figue, mi-raisin, à Gaston Gallimard dans un long plaidoyer pour son journal:

J'ai bien compris que *Marianne* était votre enfant chéri mais je pense qu'il faudrait convenir que si *Détective* est un enfant disgracié, ni beau dans sa tournure, ni brillant dans le 'monde', c'est un soutien de famille, tout de même, rude et bon travailleur, sans caprices, sans frénésie érotique et qui ramène de bonnes semaines à la maison.¹⁹

Marianne a donc comme fonction de constituer une caisse de résonance et une vitrine pour la maison Gallimard alors que les deux autres hebdomadaires sont censés renflouer les caisses. Quand *Voilà* et *Détective* sont dissimulés en coulisses, *Marianne* s'affiche ostentatoirement et permet à la maison Gallimard de se créer un réseau notamment

15 Je remercie la maison Gallimard de m'avoir donné accès à ses archives.

16 Jean de Lardélec, 'Détective', *Revue des lectures*, no. 18 (15 janvier 1930), 261.

17 'Choses d'Israël', *Je suis partout* (2 juin 1944), 2.

18 Nous renvoyons par exemple aux lettres de Ramon Fernandez (8 septembre 1932) et de Roger Martin du Gard (31 juillet 1932; 21 décembre 1933; 2 septembre 1936), mises en ligne sur le site du laboratoire Obvil.

19 Lettre de Marius Larique à Gaston Gallimard, vers 1933, archives Gallimard.

politique: 'Berl a des idées à foison, mêlées à des idées troublantes, mais la maison, depuis qu'il s'y manifeste, est devenue sonore, vivante, reliée aux ministères, et aux coulisses des théâtres', déclare Gaston Gallimard.²⁰ Les grands écrivains de Gallimard sont donc vivement encouragés à participer à la rédaction de *Marianne*. Certains, comme Jean-Richard Bloch ou Ramon Fernandez, tiennent d'ailleurs des rubriques périodiques de critique, d'autres sont invités à publier des biographies comme André Maurois, des articles comme André Malraux ou Jean Giraudoux, des romans ou des fictions brèves comme Paul Morand, Jean Giono, Georges Duhamel, Roger Martin du Gard, Antoine de Saint-Exupéry, Henri de Montherlant. La liste des signatures de *Marianne* est presque un décalque de la collection 'Blanche' du catalogue Gallimard.

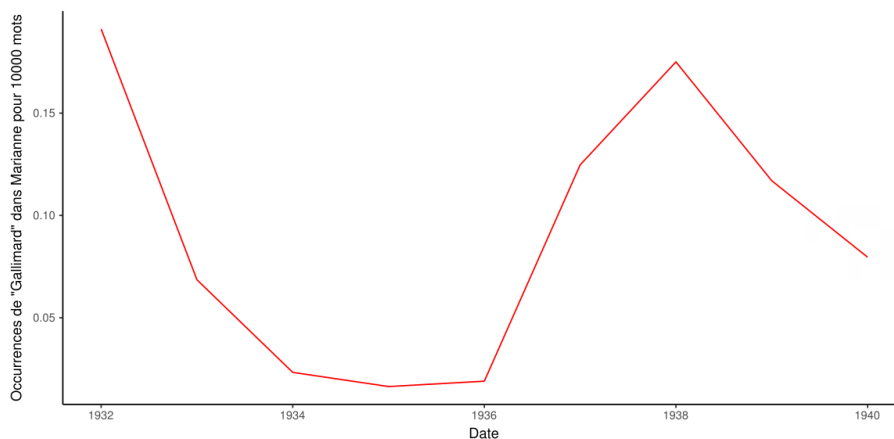


Fig. 4 Nombre d'occurrences des termes Gallimard et *La NRF* pour 1000 mots dans le journal *Marianne*

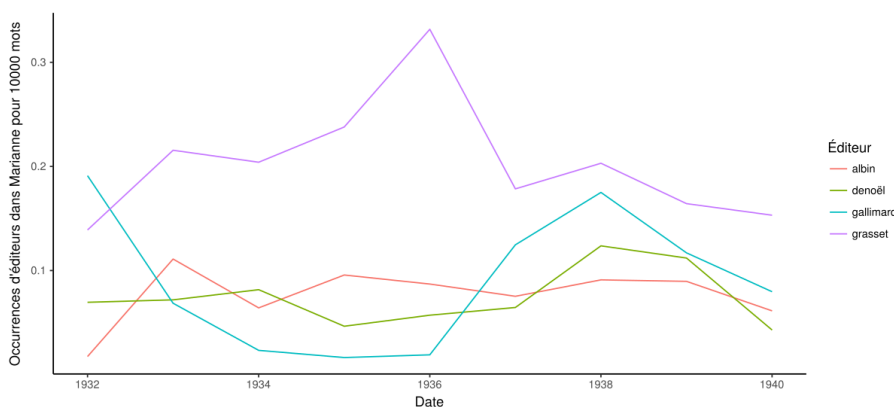


Fig. 5 Nombres d'occurrences des noms des maisons d'édition dans *Marianne* pour 1000 mots

Ces deux graphiques montrent que la mention de Gallimard et de *La NRF* dans *Marianne* ne croît qu'à partir du moment où Gallimard a revendu le titre et qu'elle reste inférieure, même après 1936, aux mentions des éditions Grasset. Le soutien de Gallimard aux écrivains de sa maison grâce au périodique se fait d'ailleurs de manière subtile, non pas

20 Morlino, p. 120.

en assénant de manière répétitive le nom de la marque ou de *La NRF*, mais plutôt en citant les auteurs de la maison.

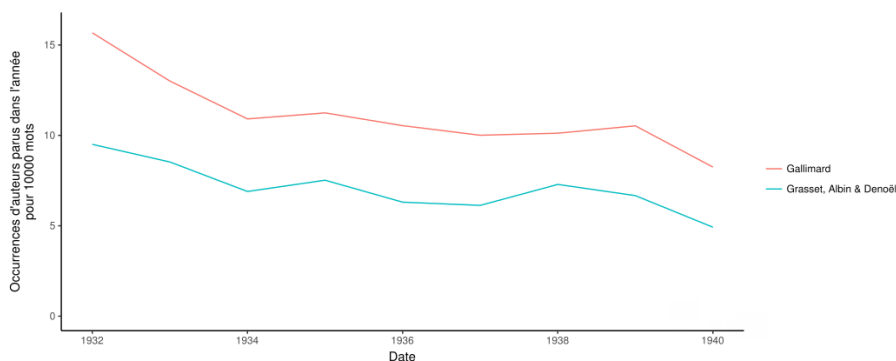


Fig. 6 Mention d'auteurs Gallimard et d'auteurs Grasset, Albin Michel et Denoël cités dans l'année pour 1000 mots

Pour constituer cette troisième expérimentation, les noms des auteurs ayant fait paraître un ouvrage chez les éditeurs Gallimard, Grasset, Albin Michel et Denoël entre 1931 et 1940 ont été extraits de data.bnf.fr et deux fichiers ont été constitués de 1200 noms chacun. Le graphique ci-dessus compare le nombre d'occurrences de noms d'auteurs cités par *Marianne* dans chaque fichier pour mille mots. De manière évidente, on constate une nette prépondérance des auteurs Gallimard qui s'explique aussi par le fait que ce sont souvent les rédacteurs du journal. La politique de Gallimard s'avère donc subtile et pensée à long terme. C'est très significatif pour le roman *Les Loups* de Guy Mazeline, publié chez Gallimard, qui sera le lauréat du prix Goncourt en 1932 contre *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, édité chez Denoël. Certes, *Marianne* fait une intense campagne publicitaire pour Mazeline, mais la critique de ce dernier par Ramon Fernandez, auteur Gallimard, est un éreintement alors qu'il porte aux nues Céline.²¹ La maison Gallimard, qui a 'raté' Céline sur un malentendu, joue donc parfois le catalogue sur le long terme, en privilégiant des auteurs d'avenir, susceptibles de rejoindre la maison. Gallimard sait aussi utiliser *Marianne* lorsque les enjeux politiques sont importants. Il mène une véritable cabale dans *Marianne* contre la loi Jean Zay qui prévoyait la possibilité pour l'auteur de reprendre les droits concédés par lui à l'éditeur, tous les dix ans. Dans ce cas, André Gide daigne même écrire un mot dans *Marianne* le 4 novembre 1936:

Quel éditeur serait assez fou, assez généreusement fou, assez follement amoureux des belles-lettres et assez fortuné pour assumer la publication d'ouvrages dont il sait qu'il serait dépossédé avant que le public ne commence à reconnaître leur valeur?... Je crains qu'une pareille loi ne porte un coup mortel à la culture.²²

Malgré ces distinctions entre les périodiques, considérer le système Gallimard comme un tout s'impose. Les trois journaux partagent la même infrastructure de production: d'abord le même imprimeur, Georges Lang, un ami de Gallimard, et surtout le même service de documentation et d'illustration. Lorsque *Marianne* est créé, les archives Gallimard montrent que le service de la documentation et de l'illustration renâcle devant

21 *Marianne*, no. 2 (9 novembre 1932), 4, critique des *Loups*, et no. 3 (16 novembre 1932), 4, critique du *Voyage au bout de la nuit*.

22 André Gide, 'À propos du contrat d'édition', *Marianne*, no. 211 (4 novembre 1936), 1.

ce qui lui apparaît comme un surcroît de travail (chiffré à 25 % de plus) sans rémunération supplémentaire. Ce service de l'illustration a sans doute contribué à une invention durable: celle de la forme magazine photographique que l'on impute beaucoup plus souvent à *Vu*. On constate notamment dans les trois magazines un travail très inventif sur la mise en page photographique qui ne se réduit pas aux célèbres photomontages de Marinus (de son vrai nom Däne Jacob Kjeldgaard) en première page de *Marianne*.²³

Les trois hebdomadaires constituent également des instruments de la stratégie publicitaire de Gallimard qui se réserve dans chaque journal un espace destiné à la promotion de ses collections et de ses hebdomadaires. Lorsque Georges Kessel croit pouvoir se dispenser en 1930 de passer dans *Détective* la publicité pour un livre de Drieu La Rochelle, un mot de Gaston Gallimard le rappelle à l'ordre: '*Détective* peut bien faire cela pour moi.'²⁴ Un peu plus tard, pour un simple déplacement de la réclame pour *Voilà* en 1931, décalée dans le magazine jumeau, Gallimard est moins rond: 'Je tiens à vous dire que je ne pourrai admettre à l'avenir qu'il ne soit pas tenu compte de mes désirs.'²⁵

Les écrivains circulent entre les hebdomadaires, même s'il faut prendre en compte une forme de hiérarchie que l'on retrouve dans les collections Gallimard. Les reporters de *Détective* comme Marius Larique, Marcel Montarron, Louis Roubaud interviennent naturellement dans *Voilà*, qui a été lancé, selon les prescriptions d'une note interne, avec les vedettes du journalisme d'alors (Albert Londres, Louis Latzarus, Louis Combaluzier, Titayna, Claude Blanchard, Maryse Choisy) et le personnel de *Détective*.²⁶ Mais les collaborateurs de *Détective* ne sont pas forcément *persona non grata* dans *Marianne*: Pierre Mac Orlan tient la rubrique des expositions à *Marianne* et donne régulièrement des séries à *Détective*. Certains romans, la correspondance en témoigne, comme *Notre-Dame des Ténèbres* de Paul Bringuier, ont tourné un temps entre les trois rédactions avant d'être publiés. Évidemment cette porosité n'exclut pas une hiérarchie tacite. Si les plus cotés des reporters de *Détective* réussissent, comme Henri Danjou, Marius Larique, Paul Bringuier, Louis Roubaud, à être publiés par Gallimard, ils sont cependant rarement édités dans la collection 'Blanche' comme ils le souhaiteraient, mais plutôt dans 'Les Documents bleus' ou dans la collection 'Succès'.²⁷ La hiérarchie des périodiques est alignée sur celle des collections.

Même si l'on constate une forte hiérarchisation entre les trois hebdomadaires, ils constituent quand même ensemble le réseau Gallimard avec ses intérêts communs, nettement identifiables dans l'ensemble de l'écosystème médiatique.²⁸ Si, contrairement au réseau des 'petites revues' étudiées par Julien Schuh, le micro-système Gallimard reste centralisé, une circulation d'acteurs, de productions et de poétiques s'instaure entre ses périodiques. Et ce réseau éditorial, par sa cohérence, par sa densité, par sa distribution, modifie en profondeur la production littéraire du temps.

Un creuset littéraire

À l'époque, le débat porte d'abord sur la question de savoir si l'hebdomadaire nuit à l'édition. Si Albin Michel répond malicieusement mais catégoriquement à cette question — 'L'hebdomadaire tue le livre... Est-ce que vous faites coup sur coup deux déjeuners,

23 Gunner Byskov, *Marinus et 'Marianne': Photomontages satiriques* (Paris: Alternatives, 2008).

24 Lettre du 12 mars 1930 de Gaston Gallimard à Georges Kessel, archives Gallimard.

25 Lettre du 22 septembre 1931 de Gaston Gallimard à Jean Say, archives Gallimard.

26 Archives Gallimard.

27 Voir par exemple Marius Larique, *Dans la brousse avec les évadés du bain* (Paris: Gallimard, 1933), et Marcel Montarron, *Ciel de cafard* (Paris: Gallimard, 1932).

28 Sur la notion d'écosystème médiatique, voir Julien Schuh, 'Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle', *Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 1 (2020), no. spécial "'Petites revues", grande presse et édition à la fin du XIX^e siècle', dir. Alexia Kalantzis et Evanghelia Stead, à paraître.

le même jour, l'un à dix francs, l'autre dans un restaurant de gourmets?', dans une interview accordée à *L'Intransigeant*²⁹ — Louis-Daniel Hirsch, le directeur commercial de Gallimard, est plus modéré:

L'hebdomadaire rend service à l'édition: il développe le goût du livre. Je suis même partisan des bibliothèques populaires et circulantes... Vous m'objecterez, peut-être, les romans que publient les hebdomadaires... Qui sait si le public n'achètera pas les œuvres antérieures et, par la suite, les œuvres postérieures de ces auteurs, que les hebdomadaires leur ont révélés?³⁰

Gallimard avec ses trois hebdomadaires joue une partie plus complexe que les autres éditeurs et il est certain que son catalogue évolue sous la pression des hebdomadaires et par la porosité qu'ils mettent en place, d'une part entre littérature *lowbrow*, *middlebrow* et *highbrow*,³¹ d'autre part, entre textes documentaires et textes fictionnels.

L'hebdomadaire parachève d'abord l'avènement médiatique de la nouvelle qui connaît dans l'entre-deux-guerres un énorme succès comme en témoigne l'ouverture d'une rubrique spécifique dans la plupart des quotidiens. Le texte court, que l'on peut donner en une livraison, constitue aussi le format de la majorité des textes de fiction publiés par les hebdomadaires. Paul Morand écrit dans le catalogue des éditions Gallimard en 1936:

Aujourd'hui les hommes n'ont plus le loisir de pénétrer les antécédents et les secrets des gens à qui ils serrent la main. N'est-il pas naturel qu'avec les personnages fictifs aussi ils entretiennent ces rapports sommaires, brefs, mais nets auxquels les habitués déjà l'écran, et qu'ils demandent leur place à des récits fulgurants et bourrus? La faveur que le public témoigne en ce moment à la nouvelle, dans les hebdomadaires, en est la preuve.

Et il dirige de 1934 à 1939 une collection intitulée 'La Renaissance de la nouvelle' chez Gallimard. La meilleure vente de cette collection est *Les Sept Minutes* de Georges Simenon, écrivain qui a publié dans les trois périodiques Gallimard, mais le tirage finalement limité de ce recueil (5 900 exemplaires) montre que le support de la nouvelle reste l'hebdomadaire et qu'elle peine à trouver un public par le livre. Cette invisibilité éditoriale explique sans doute encore aujourd'hui l'absence d'études d'ampleur sur le phénomène de la nouvelle française dans l'entre-deux-guerres.

Par ailleurs, la porosité des hebdomadaires favorise la légitimation romanesque et éditoriale des thèmes de prédilection de *Voilà* — le libertinage, et de *Détective* — le crime. *Marianne* publie par exemple *La Lumière noire* de Francis Carco (récit édité ensuite chez Albin Michel), *Paris secret* de Tristan Bernard (aussi chez Albin Michel) ou *La Foire aux garçons* de Philippe Hériat (édité par Denoël), des romans à l'exotisme canaille. En fait, plus globalement, *Marianne* ne publie pas que des auteurs Gallimard consacrés, mais édite aussi ce qu'on pourrait appeler de la littérature de genre ou ce que l'on préfère appeler aujourd'hui de la littérature médiatique. C'est par exemple le début

29 Les Treize, 'Polémiques', *L'Intransigeant* (15 octobre 1933), 6.

30 A. M., 'Les hebdomadaires nuisent-ils à la vente des livres?', *L'Intransigeant* (12 octobre 1933), 6.

31 Nous empruntons cette terminologie à la critique anglo-saxonne. Elle semble en effet particulièrement adaptée pour cette période car, en proposant la catégorie *middlebrow*, elle a l'avantage de dépasser l'opposition caricaturale entre littérature légitime et littérature de genre (ou pire, littérature populaire) qui ne rend pas compte du positionnement manifeste de tous les auteurs Gallimard. Voir *Middlebrow*, dir. Diana Holmes et Matthieu Letourneux, *Belphegor: Littératures Populaires et Culture Médiatique*, 15.2 (2017).

de la conversion de la littérature française au roman policier. Catherine Helbert, dans sa thèse sur *Marianne*, a décompté que, pendant sa période Gallimard, *Marianne* publie trente-trois romans dont douze romans policiers.³² À ces douze romans policiers, s'ajoute une dizaine de nouvelles policières par an. Beaucoup de ces auteurs sont anglo-saxons. Ces publications accompagnent un débat critique sur la légitimité du roman policier. En fait, entre *Déetective* et *Marianne*, on tient un des creusets de la 'Série noire' d'après-guerre.

La question du reportage paraît être un autre lieu de renouvellement du littéraire. D'abord les hebdomadaires de Gallimard, y compris *Marianne*, encouragent la publication de grands reportages et contribuent à la vogue du genre, déjà bien étudiée par Myriam Boucharenc.³³ La classification automatique des genres opérée avec les outils Numapresse³⁴ montre que le reportage, la critique littéraire et la fiction constituent les trois genres principaux de l'hebdomadaire (Fig. 7).

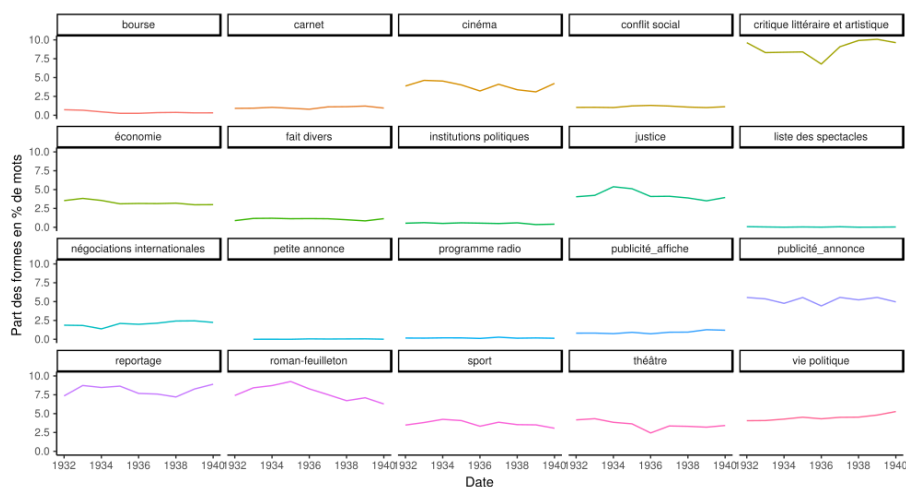


Fig. 7 Classification automatisée des articles de *Marianne* (1932–40) et représentation de la part de chaque rubrique dans le journal entre 1932 et 1940

En fait, la spécificité des magazines est de contribuer à l'émergence d'une zone hybride (reportage romancé, documentaire romancé) entre document et fiction. Et les critiques de *Marianne* reviennent périodiquement sur cette 'sorte de no man's land qui sépare et confond tout ensemble les confins de la littérature et du journalisme'.³⁵ Jean-Paul Normand cite même les nombreux ouvrages de Georges Duhamel, Paul Morand, Jules Romains ou André Gide, tous auteurs Gallimard qui empiètent sur le terrain du journalisme, tandis qu'auront surgi tout à tour 'le reportage littéraire d'Albert Londres, le reportage "dangereux" de Paul Bringuier, l'enquête impartiale mais sensible d'Andrée Viollis, les étonnantes relations de voyage de Titaïna ou de Georges Le Fèvre',³⁶ tous publiés dans les hebdomadaires de Gallimard. Joseph Kessel utilise dans le même hebdomadaire sa méthode qui le mène à produire à partir du même matériau de terrain un reportage et un roman: c'est ce qu'il fait en livrant à *Marianne* un reportage

32 Catherine Helbert, 'La Vie de *Marianne*. Monographie de l'hebdomadaire *Marianne*, 1932–1936' (thèse de doctorat non publiée, Université Paris-Sorbonne, septembre 2000), p. 126.

33 Myriam Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente* (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2004).

34 Pour plus de renseignements sur la manière dont le projet Numapresse opère cette classification automatique des genres, voir le site numapresse.org, rubrique travaux.

35 Jean-Paul Normand, 'Albert Londres: Le reportage et la littérature', *Marianne*, no. 83 (23 mai 1934), 4.

36 Normand, p. 4.

intitulé 'Orage sur Barcelone'³⁷ et le roman *Une balle perdue*.³⁸ À plusieurs reprises, dans la correspondance de Gallimard, des écrivains achoppent à désigner leur œuvre. Ainsi Louis Roubaud propose à Gallimard le 3 septembre 1938 un roman policier qu'il préfère ensuite appeler 'un documentaire romancé'. L'écrivain Albert Soullou suggère même à Gaston Gallimard la possibilité de création d'une collection: 'Il y aurait même je crois là le point de départ d'une série d'un esprit nouveau se rattachant à vos Documents bleus ou s'y incorporant'.³⁹ Le grand éditeur se révèle finalement plutôt réticent à la parution de ces ouvrages dans sa maison d'édition. Ils font pourtant à la même époque le succès d'autres entreprises comme des Éditions Montaigne ou des Éditions de France qui publient les romans-reportages à succès de Maryse Choisy: *Un mois chez les filles*, *Un mois chez les hommes*.⁴⁰

Tous ces journaux participent aussi de la vogue des mémoires à scandales et encouragent le développement d'une littérature biographique sensationnaliste. Que *Détective* se lance dans les 'Souvenirs d'une entôleuse' (no. 417) ou dans les 'Paroles d'hommes, confidences d'un souteneur' (no. 536) recueillies en février 1939 par Harry Grey, paraît assez compréhensible; que *Voilà* publie à partir de son numéro 157 les confessions d'une aventurière⁴¹ n'étonne pas beaucoup, mais que *Marianne* publie les mémoires de Florelle (la chanteuse et actrice Odette Rousseau) à partir du 2 novembre 1932 ou les confessions d'un lépreux (1^{er}, 8 et 15 septembre 1937) témoigne d'une forme de contamination d'un hebdomadaire à l'autre. Finalement Gallimard n'est pas indifférent à ces confessions puisque sa maison publie même les *Mémoires d'une figurante* de Jacques Charles en 1933 dans la collection 'Succès'. Plus étonnant encore, après la publication par *Marianne* des confessions de Raymonde Allain, Miss France 1933, sous le titre 'Plaisirs et déboires d'un prix de beauté', Gallimard édite le livre avec une préface de Tristan Bernard sous le titre *Histoire vraie d'un prix de beauté*. Il est vrai que le récit avait été produit sous le contrôle d'un 'teinturier',⁴² Emmanuel Berl lui-même, le directeur de *Marianne*.

Globalement, les hebdomadaires participent à la création de nouveaux genres marqués par l'hybridité comme en témoignent de nombreux titres et sous-titres (documentaire romancé, vie romancée, roman-reportage, roman vécu...). Comme dans le quotidien au XIX^e siècle, la porosité entre les rubriques de l'hebdomadaire favorise une hybridation encouragée par la reprise de ces ouvrages en librairie, que ce soit chez Gallimard ou chez d'autres éditeurs plus commerciaux.

La maison Gallimard, du fait de ses trois périodiques connectés et fortement hiérarchisés, fait accéder au livre des textes hybrides qui témoignent de la permanence de la circulation entre formes médiatiques et formes littéraires dans l'entre-deux-guerres non plus tant par l'intermédiaire du roman-feuilleton que par celui des pages littéraires des hebdomadaires. Les transformations de la littérature dans les années trente, promptes à réagir au succès de genres journalistiques comme le reportage, et de jeunes médias comme la radio ou le cinéma, doivent beaucoup à la constitution du *nexus* Gallimard au sein de l'arborescence des hebdomadaires. Ces supports hebdomadaires sont essentiels pour comprendre l'évolution des poétiques littéraires mais aussi celle des écritures médiatiques sur le long XX^e siècle. L'observation de magazines qui s'imposent durant

37 Joseph Kessel, 'Orage sur Barcelone', *Marianne*, no. 106 (31 octobre 1934), 10.

38 Joseph Kessel, 'Une balle perdue', *Marianne*, no. 144 (24 juillet 1935), 13.

39 Lettre non datée, archives Gallimard.

40 Sur cette question de l'hybride dans les années trente qui a suscité quelques beaux travaux dernièrement, comme le livre de Mélodie Simard-Houde, *Le Reporter et ses fictions, poétique historique d'un imaginaire*, Médiatextes (Limoges: Presses universitaires de Limoges, 2017), on pourrait encore approfondir la réflexion en partant précisément des supports hebdomadaires.

41 'Une aventurière vous parle', *Voilà*, no. 157 (24 mars 1934), 9.

42 Ce terme désignait au XIX^e siècle le polygraphe chargé de la rédaction de mémoires apocryphes.

les Trente Glorieuses comme *Paris-Match*, *L'Express* et *Le Nouvel Observateur* semble d'ores et déjà confirmer la perpétuation d'une gnoséologie littéraire, voire romanesque, dans les hebdomadaires du second XX^e siècle, directs héritiers de *Match*, *Marianne*, *Vu*, *Voilà*, *Candide*, et *Gringoire*.

Marie-Ève Thérénty est professeur des universités et directrice du centre de recherche RIRRA 21 à l'université Paul Valéry-Montpellier 3. Spécialiste des rapports entre presse et littérature, de poétique des supports et d'imaginaire des sociétés médiatiques, elle a publié plusieurs ouvrages dont *Mosaïques: Être écrivain entre presse et roman (1829–1836)* (Champion, 2003); *La Littérature au quotidien: Poétiques journalistiques au XIX^e siècle* (Seuil, 2007), et *Femmes de presse, femmes de lettres: De Delphine de Girardin à Florence Aubenas* (CNRS Éditions, 2019). Elle a codirigé *La Civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle* (Nouveau Monde Éditions, 2011). Elle copilote avec Guillaume Pinson la plate-forme medias19.org, dédiée à l'étude de la culture médiatique, et elle dirige le projet ANR Numapresse qui veut proposer une nouvelle histoire littéraire et culturelle de la presse en s'appuyant sur des outils d'exploration automatisée des corpus de presse numérisés.

Marie-Ève Thérénty is a full Professor and Director of the RIRRA 21 Research Centre at Paul Valéry-Montpellier 3 University. A specialist of relations between press and literature, poetics of media, and media imaginary, she has published several books including *Mosaïques: Être écrivain entre presse et littérature (1829–1836)* (Champion, 2003); *La Littérature au quotidien: Poétiques journalistiques au XIX^e siècle* (Seuil, 2007), and *Femmes de presse, Femmes de lettres: De Delphine de Girardin à Florence Aubenas* (CNRS Éditions, 2019). She co-edited *La Civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle* (Nouveau Monde Éditions, 2011). She co-pilots with Guillaume Pinson the medias19.org platform, dedicated to the study of media culture, and she directs the ANR Numapresse project, which aims at proposing a new literary and cultural history of the press by applying protocols and technologically innovative tools to newly digitized texts.

Bibliographie

- Bellanger, Claude, Jacques Godechot, Pierre Guiral, et Fernand Terrou, *Histoire générale de la presse française* (Paris: Presses Universitaires de France, 1972)
- Boucharenc, Myriam, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente* (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2004)
- Byskov, Gunner, *Marinus et 'Marianne': Photomontages satiriques* (Paris: Alternatives, 2008)
- Chabrier, Amélie, et Marie-Ève Thérénty, "Déetective", histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers', *Criminocorpus* (2018)
- , *'Déetective' fabrique de crimes? (1928–1940)* (Nantes: Éditions Joseph K, 2017)
- La Civilisation du journal, histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle*, dir. Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (Paris: Nouveau Monde Éditions, 2011)
- Gallimard, un siècle d'édition, 1911–2011*, dir. Alban Cerisier et Pascal Fouché (Paris: Gallimard, 2011)

- Helbert, Catherine, 'La Vie de *Marianne*: Monographie de l'hebdomadaire *Marianne*, 1932–1936' (thèse de doctorat non publiée, Université Paris-Sorbonne, septembre 2000)
- 'Middlebrow', dir. Diana Holmes et Matthieu Letourneux, *Belpégor: Littératures Populaires et Culture Médiatique*, 15.2 (2017)
- Morlino, Bernard, *Emmanuel Berl: Les tribulations d'un pacifiste* (Paris: La Manufacture, 1990)
- Simard-Houde, Mélodie, *Le Reporter et ses fictions, poétique historique d'un imaginaire* (Limoges: Presses universitaires de Limoges, 2017)
- Thérenty, Marie-Ève, 'Les petites histoires de Simone France (1938–1939) dans *Détective: Fait divers et historicité*', *Écrire l'histoire*, no. 17 (2017), 121–29